L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615

SIXIÈME ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1954

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

SIXIÈME ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1954

Ont collaboré à ce numéro :

J. BERNARDI, professeur au Lycée Marseilleveyre; H. DUBOURDIEU, assistant à la Sorbonne; F. GERMAIN, professeur au Lycée de Cannes; P. GRENADE, agrégé-répétiteur à l'Ecole Normale Supérieure; R. PONCELET, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille; G. RAIBAUD, professeur-ogrégé honoraire; G. ROBERT, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Besançon; J. DE ROMILLY, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; E. DE SAINT-DENIS, professeur à la Faculté des Lettres de Dijon; M. SAPANET, professeur au Lycée de Limoges; P. SURER, professeur au Lycée Marcelin Berthelot; J. TAILLARDAT, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Lyon.

Prix de l'abonnement : **1.200 fr.;** Etranger : **1.500 fr.;** le numéro : **300 fr.**

PREMIERE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Où en sont nos connaissances sur Régnier ?

Cet auteur qui, de son propre aveu, eut une existence modeste et effacée, est resté pour la postérité assez mal connu et peu de chercheurs se sont intéressés à sa vie et à son œuvre.

SA BIOGRAPHIE

Les contemporains ont fort peu parlé de lui. Dans son volumineux recueil de lettres, (Ambassades et négociations, *Estienne,* 1623), du Perron ne cite son nom qu'une fois, à propos d'un message dont il a chargé le « sieur Régnier » pour son maître le cardinal de Joyeuse. L'Estoile, dans le Registre-journal de Henri IV, signale simplement l'apparition de la première édition des Satires « dont chacun fait cas comme d'un des bons livres de ce temps » et des deux pièces « plaisantes et bien faites » qu'il a ajoutées en 1609. Nicolas Rapin dit un mot de lui dans ses Funérailles du poète Desportes (*Œuvres latines et françaises,* p. 47) ; Motin lui dédie une Ode sur ses satires; Sigogne ne lui consacre un poème, *le combat de Régnier et de Berthelot,* que pour se moquer de lui.

Après sa mort, on trouve au contraire des allusions nombreuses au satirique, mais sans grande valeur. La légende s'est immédiatement emparée de lui et l'a assimilé à quelques-uns des héros de son œuvre authentique et aussi aux bravaches, beaucoup moins reluisants, des pièces apocryphes, dont son petit livre a été grossi juste après sa mort. Le Cabinet satirique, cabinet secret et gaillard du Parnasse, a répandu quelques basses calomnies de ses envieux et des victimes de ses épigrammes. Brossette, qui édite son livre en 1729, influencé par cette légende, fait de lui un portrait fantaisiste dont les romantiques se sont emparés. Cf. *Régnier et les romantiques,* « Revue Universitaire », décembre 1932.

A l'âge historique, la biographie de Régnier est reprise sur des bases plus solides. E. Courbet, dans la préface de son édition de 1875 et dans le Bulletin du Bibliophile de 1876 (p. 218), apporte des documents précieux tirés par lui et d'autres érudits des registres de la ville et de la cathédrale de Chartres : ainsi nous pouvons suivre point par point la carrière de clerc, non entré dans les ordres, du neveu de Desportes, abbé commendataire. Tonsuré à neuf ans, prieur de Bouzaincourt, près Corbie, à vingt ans, chanoine de Chartres à trente-six ans, notre poète continue jusqu'à sa mort à toucher par procuration, vu ses infirmités, les prébendes de Beauce, attachées à ce canonicat.

J. Vianey, dans sa thèse, *Mathurin Régnier* (Paris, 1896), a recours à la *Gallia christiana* de Sainte-Marthe et aux lettres du Cardinal d'Ossat (*Boillerot,* 1627) pour donner des précisions sur le séjour du poète auprès du Cardinal de Joyeuse. E. Roy a retrouvé dans les archives de l'Hôtel de Ville de Paris, avec les vers de Régnier sur *l'Entrée* de Marie de Médicis, une notice qui nous fixe sur la position sociale de ce « grand poète » en 1610 (*Revue d'Histoire littéraire,* 1894, p. 422).

Ces documents précieux n'ont cependant pas tout élucidé. D'autres travaux, qui ne sont pas spécialement consacrés à Régnier, permettent de le replacer dans son milieu. La thèse de Brunot sur la *doctrine de Malherbe* (Paris, 1891) expose, au premier chapitre, comment Desportes, l'ancien poète des rois, le mieux renté des beaux esprits, entendait former les jeunes poètes qui l'entouraient : pas de doctrine nouvelle, suivre le chemin indiqué par Ronsard, et, si l'on peut, s'enrichir au service royal. J'ai montré (M. Régnier écolier de Ronsard, *Mélanges Chamard*, Nizet, 1951), comment Mathurin a suivi les leçons du Vendômois et les conseils de son oncle. L'ouvrage de R. Fromilhague : *La Vie de Malherbe, apprentissages et luttes*, 1555-1610 (Colin, 1954), décrit la société où ont vécu un moment côte à côte l'offenseur et les offensés que furent l'oncle et le neveu.

Sur les autres poètes contemporains, qui ont eu plus ou moins directement affaire avec le satirique, on a quelques détails dans les notices de la Bibliographie des Recueils collectifs de poésie (1597 à 1635), Leclerc, 1901, publiée par Lachèvre et dans celles des Satires françaises des XVI[e] et XVII[e] siècles, Garnier, 1923, rassemblées par Fleuret et Perceau. D'autres travaux des mêmes auteurs (Lachèvre, Recueils libres et satyriques de 1600 à 1626, Champion, 1914, et Fleuret et Perceau, éditions des Œuvres de Berthelot, et Sigogne, et du Cabinet satyrique, Sansot, 1913, Jean Fort, 1920), ont donné le coup de grâce à l'hypothèse, chère à Courbet d'un cénacle « satyrique » dont Régnier aurait été le chef : Sigogne, Berthelot et notre poète, dont on voulait faire des inséparables, ne se sont jamais rencontrés que pour se quereller. Lachèvre (Recueils libres, supplément) a aussi retrouvé un petit document qui rend moins affligeante la mort du poète : il n'était pas, comme on l'a dit, entre les mains d'un charlatan spécialiste de maladies vénériennes : Gérard Le Sonneur, qui l'a soigné, était garde de la communauté de la corporation des maîtres chirurgiens de Rouen (Archives de la Seine-Inférieure).

Les récentes mises au point sur la vie intime du Vert Galand, par exemple celle de R. Ritter, *Henri IV lui-même* (I. L'homme, A. Michel, 1944), nous permettent d'entrevoir comment un poète aussi peu « entrant » a pu jouer son rôle au service d'un prince exigeant et comment il a pu en recevoir ce « bien » que nous révèle l'Epître liminaire des Satires. A la fois bon vivant et sentimental, le Béarnais avait une façon à lui d'utiliser les poètes de cour : il voulait qu'on le fît rire, mais aussi qu'on ne fût pas incapable de servir ses amours. Lorsqu'il était à la poursuite d'une « belle proie », son impatience lui dictait des lettres parfois bien tournées mais qui lui paraissaient insuffisantes et il demandait le secours des bonnes plumes; ainsi Régnier a eu « l'honneur », comme dit Brossette, de lui prêter la sienne. En 1597, il collabora, dans des Elégies habilement adaptées d'Ovide, avec des Yveteaux, Rosset, Rapin; en 1609, il se mesura avec Malherbe pour déplorer la fuite de Charlotte de Montmorency; les poèmes qu'il écrivit à cette occasion, une *Plainte* qui se termine par un cri déchirant :

Esprits, hé, dites moy, qu'est elle devenue ?

et une *Ode* mélancolique, n'ont pas le fini des pièces que composa son rival; ils eurent du moins le mérite d'arriver à temps; la plus belle élégie de Malherbe (ses lettres de mars 1610 nous l'apprennent) arriva trop tard.

Mais un autre devoir plus délicat attendait les poètes de cour, celui d'excuser des débordements moins romanesques. Ainsi s'expliquent certaines contradictions des Satires. Tantôt le poète déclare à son vieil ami l'évêque Bertaut combien il est irrité qu'on le prenne pour un débauché et lui explique que pour lui les affections du cœur ne sont qu'un stimulant de la verve poétique, un péché de jeunesse que l'âge va calmer; tantôt, s'adressant au marquis de Cœuvres, frère de Gabrielle et intendant des plaisirs royaux, il affiche un goût immodéré des plaisirs; prenant à témoin Fourquevaux, gentilhomme de la chambre du roi, puis de Marguerite de Valois, il décrit avec complaisance sa frénésie passionnelle, son goût pour les tendrons, les plaisirs du change. Or, cette dernière Satire est de 1609. Ritter nous rappelle que, de janvier 1608 à janvier 1609, le roi changea cinq fois de maîtresse, pour tomber enfin éperdument amoureux d'une fillette de quinze ans.

En ce qui concerne les confidences de Régnier, après les avoir toutes acceptées sans critique, on en est venu à une défiance exagérée : « Comment croire à sa sincérité ? » dit J. Vianey thèse, p. 44) quand c'est d'après l'Arioste, mal satisfait de son cardinal, qu'il dépeint sa propre indigence; et pourtant, à travers l'Arioste, c'est bien son aventure à lui avec son propre cardinal qu'il nous raconte, et les détails sont si précis que l'on peut suivre, dans les Satires II et III, ses tribulations depuis le moment où tout jeune il a quitté la France, jusqu'aux heures tragiques où son maître, trop absorbé par le service du roi et en butte à des rancunes politiques, est sur le point de perdre, avec la protection des affaires de France à Rome, toute sa fortune. Certes

le satirique se présente sous un jour assez différent suivant le dédicataire, mais il nous laisse justement à découvrir, et c'est par là qu'il est poète, les tiraillements de son esprit et de son cœur.

SON ŒUVRE

Régnier a été très souvent réédité avant le XXe siècle; une bibliographie de ses œuvres a été donnée par H. Cherrier (Paris, 1884), complétée par une note du Bulletin du Bibliophile (1908) que j'ai rectifiée (*ibidem*, décembre 1931). Le problème qu'aucune édition n'a encore pleinement résolu est celui de l'œuvre apocryphe. Il faut distinguer les poèmes introduits de bonne foi par des éditeurs imprudents et ceux à qui on a intentionnellement donné la signature de Régnier par spéculation de libraire ou par vengeance.

Dans le premier groupe se placent le Dialogue de Cloris et de Phylis et la Satire en coq à l'âne « Perclus... », qui, pour des raisons de chronologie, de style, d'allusions, que j'ai développées dans la *Revue d'Histoire littéraire*, octobre-décembre 1938, p. 496 et suivantes, ne peuvent être conservés dans l'œuvre authentique.

Pour le deuxième groupe, il faut tenir compte de l'état d'esprit des éditeurs, précisé par une pièce, jointe au dossier du procès de Théophile de Viau (1624), publiée par Lachèvre, *Recueils libres*, page 374.

« L'opinion de beaucoup de personnes est que quelques libraires désireux de gaigner, voyant que les vers les plus satyriques estoient ceux qui se vendoient le mieux, compilèrent eux-mesmes les plus vilains, mettans les uns sous nom de Théophile, les autres... de Coletet, selon qu'ils les voyoient avoir de la vogue. »

Le petit livre des Satires fut victime d'une spéculation analogue. Dès l'édition de 1613, faite au moment de la mort du poète, on lui adjoint un supplément de pièces anonymes libres ou facétieuses; en 1616 le recueil entier est intitulé : les satyres et autres œuvres folastres du sieur Régnier, et en 1618, le Cabinet satyrique ou recueil parfaict des vers piquans et gaillards de ce temps, tiré des secrets cabinets... est placé sous le patronage de notre poète étant donné « le bruict que le sieur Régnier s'est acquis pour avoir si heureusement rencontré en ceste sorte de vers » (avis au lecteur). Ce désir d'enrégimenter le poète parmi les auteurs de gaillardises explique mais ne justifie pas la présence de pièces « vilaines » dans la plupart des éditions. La plus récente, celle de J. Plattard (F. Roches, 1930) a conservé sans vraisemblance d'authenticité, les stances des divins oiseaux, l'ode sur la C. P. et même l'épitaphe, qui fait dire au satirique qu'il s'est laissé aller à la bonne loi naturelle et n'a jamais songé à la mort, déclaration « libertine » qui ne correspond pas à son caractère.

Quelques pièces manuscrites portant la signature de Régnier dans l'ancienne collection de Mesmes, Bibliothèque Nationale, ont été rassemblées par Ad. Van Bever, *Les poètes satiriques des XVIe et XVIIe siècles...* avec vingt-six pièces non recueillies de M. Régnier, 1903, et Louis Perceau, *Le cabinet secret du Parnasse, M. Régnier et les Satyriques*, Paris, au cabinet du livre, 1930. Les attributions sont fantaisistes; seul le manuscrit n° 12.491 contient des fragments authentiques, une partie des Devises pour l'Entrée de la Reine. Lachèvre (*Recueils libres...*, p. 560 et suiv.) a tiré du manuscrit n° 534 du Musée Condé à Chantilly deux élégies signées Régnier dont l'une est bien plate (p. 14 du manuscrit), l'autre assez bien dans la manière du poète (p. 300), ce qui n'est pas, au temps où le plagiat régnait, une preuve suffisante d'authenticité.

Une édition critique (la Société des Textes français modernes en prépare une) devra reproduire intégralement l'édition in-4° de 1608, la seule qui ait vraiment intéressé le poète; ajouter successivement les Satires XI et XII (X et XI de l'édition Plattard) introduites en 1609; la Satire XIII ajoutée en 1612; faire remarquer que l'apport nouveau de l'édition de 1613, composée de pièces intentionnellement retirées ou inachevées, est posthume (cf. J. Schérer, *Revue d'Histoire littéraire, avril-juin 1947*); accueillir enfin les poèmes spirituels de l'édition des Elzévirs (1652). Pour ce dernier apport, Vianey (thèse, p. 32) s'est posé la question suivante : « Pourquoi les poésies spirituelles, de nature à faire le plus grand honneur au poète, n'ont-elles pas été publiées par ses amis ? » C'est qu'en réalité, à la mort de Régnier, son livre n'est pas entre les mains de ses amis. Les derniers familiers du Chartrain furent les frères Dupuy, bibliothécaires du roi, avec qui le satirique avait été si intime qu'il leur confiait, nous dit L'Estoile, pour les lire, ses poèmes manuscrits; or, leur cabinet était fréquenté par de nombreux érudits français et étrangers; parmi ces derniers Daniel Heinsius leur amena les Elzévirs, imprimeurs à Leyde, (cf. Isaac Uri, *François Guyet*, p. 57), qui, selon toute vraisemblance, reçurent de la main des Dupuy ces poèmes inspirés des Psaumes, pour couronner leur édition.

LE TEXTE

Trois tendances se sont manifestées pour l'établissement d'un texte valable. Brossette, en 1729, suivi par Poitevin, Garnier, a adopté le texte de 1613, qu'il a cru, à tort, être la dernière révision de l'auteur; Plattard, celui de 1609, pour les douze premières satires; Courbet (et L. Dubech, *la Cité des Livres*, Paris, 1930) le texte de l'édition originale pour chaque pièce.

Les raisons de Courbet sont les meilleures. Les fautes d'impression, très nombreuses dans toutes les éditions, prouvent que le poète n'a apporté aucun soin à la correction de son texte; c'est l'imprimeur qui corrige et souvent dénature; j'ai montré dans le Compte-rendu de l'édition Plattard (*Revue d'Histoire littéraire*, juillet-septembre 1931, p. 448 et suiv.) le danger de considérer par exemple l'édition 1609 comme la meilleure; les fautes d'impression de la première édition donnent dans la seconde des interprétations abusives, qui font faux sens ou contre sens, et le mal continue de la deuxième édition à la troisième.

Le texte le meilleur, celui de la première édition, n'est pas pour autant parfait; il semble que du vivant même de l'auteur, les imprimeurs aient été surpris par certains tours de phrase hardis, par certains mots employés d'une façon insolite, peut-être aussi par les hésitations et les ratures du manuscrit qu'ils avaient sous les yeux : Régnier n'a-t-il pas trouvé moyen de faire des ratures dans sa profession de chanoine, où il n'avait qu'à copier une formule de cinq lignes ? Quant aux lecteurs, ils ont admis, et admettent encore trop souvent, qu'il faut faire la part de l'obscurité du poète.

La patience des chercheurs a réduit le nombre des erreurs typographiques, de mots ou de ponctuation; on doit des améliorations notables du texte à : A. Benoist, Des anacoluthes et de la phrase poétique dans Régnier, Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, 1879, p. 325; notes sur le texte de Régnier, *ibid.*, p. 240. R. Dezeimeris, Leçons nouvelles et remarques; corrections et remarques, Bordeaux, 1876, 1880. J. Vianey, thèse, 1896, p. 280.

J'ai proposé quelques autres corrections : *Revue universitaire*, juin 1930; *Revue d'Histoire littéraire*, juillet-septembre 1931. La lice est encore ouverte; mais il faut naturellement éviter de voir une difficulté là où il n'y en a pas, par méconnaissance de la langue, du style et des allusions.

SA LANGUE ET SON STYLE

Aucun travail d'ensemble n'a encore été publié sur la langue de Régnier (un lexique de sa langue comparée à celle de ses contemporains est encore inédit). F. Brunot a donné quelques notes linguistiques sur les trente premiers vers de la Satire IX (*Revue universitaire*, février et mars 1895) et dans l'Introduction de sa *Macette* (Société nouvelle d'édition, 1900). J. Vianey a complété les quelques pages sur la langue que contient sa thèse, par les notes de ses Morceaux Choisis du XVIe siècle. E. Roy a proposé quelques explications de mots dans les Mélanges Wilmotte (Champion, 1910). J'ai moi-même essayé d'élucider quelques difficultés de vocabulaire dans la *Revue Universitaire*, juin 1936, janvier et mars 1937, octobre 1938) et mis au point la question des néologismes des Satires dans le *Français moderne* d'octobre 1938. M. H. Gillot a publié une étude sur les images dans les satires de Régnier (*Annales de la Faculté des Lettres de Toulouse*, II, novembre 1953).

Régnier n'écrit pas exactement comme ses contemporains; F. Brunot a facilement démontré dans la *Doctrine de Malherbe* que deux courants s'affrontent au début du XVIIe siècle, celui de la tradition et celui d'une langue poétique moins savante et moins heurtée. Le Chartrain s'oppose délibérément à la tyrannie de la nouvelle école; il tient à la liberté qu'avait conservée la Pléiade dans l'enchaînement des propositions et la disposition des phrases; il cultive les archaïsmes, et, par bravade, il a adopté dans la première édition des Satires confiée à l'imprimeur de Ronsard, Gabriel Buon, l'orthographe peu orthodoxe que le Vendômois avait prônée.

Le langage populaire, qu'il affectionne comme une loi du genre satirique, *sermo pedestris* d'Horace, arrête parfois le lecteur; le Dictionnaire du XVIe siècle de Huguet résoud bien de ces difficultés, mais pas toutes. Malgré les efforts des premières précieuses, les Parisiens raffolaient de proverbes tirés des Halles, de dictons, et surtout de mots à double sens; témoin un certain ballet des quolibets, plein d'allusions gaillardes, qui triompha à la cour. Régnier s'est sur ce point plié au goût du jour; pour retrouver les allusions, il faut s'aider du vieux recueil de A. Oudin, *Curiositez françoises*, Sommaville, 1640 et 1656, réimprimé à la suite du *Dictionnaire* de La Curne (Champion, 1875, in-4°, tome X).

Quant aux images du « haut style », car Régnier va « du plus haut au plus bas », elles sont souvent lieux communs issus de la Pléiade. Cf. Marcel Raymond, *L'influence de Ronsard sur la poésie française*, 1550-1585, thèse, Paris, 1927.

Sainte-Beuve (Tableau du XVIe siècle) s'est à juste titre enthousiasmé de quelques tirades qui sonnent bien, « beautés de style soudaines et naïves », ajoute-t-il en citant le fameux vers de la Satire V, 120 :

Et comme nostre poil blanchissent nos désirs.

C'est un vers d'Horace : *Lenit albescens animus capillos;* le mot énergique « poil » est tiré d'un proverbe espagnol connu à la cour : *Muda se el pelo comme el zelo;* un Italien, A. di Costanzo, a soufflé la même image à Desportes (*Michiels*, 193); celui-ci en a fait un vers bien plat :

Tout ainsi que le teint se change le désir.

Son neveu a frappé en médaille une monnaie banale.

Sainte-Beuve a encore reconnu à Régnier le mérite d'avoir su avant Chénier développer harmonieusement une métaphore, la prenant à l'état de filet d'eau pour la grossir comme un grand fleuve; sous l'hyperbole romantique, il y a l'éloge mérité d'un procédé cher au satirique qui place tout un développement sous le signe d'une image d'ensemble, évoquée par les locutions les plus triviales; par exemple l'art des Muses apparaît dans la Satire III, 190 à 210, comme un *banquet*, où le corps ne *se paist*, *ses mets* sont des discours sur maints grands sujets, et beaucoup d'autres *plats* qui seraient longs à dire, bref c'est une *viande* en esprit consommée, etc. Cette poésie de l'expression prend parfois un autre aspect; notre amateur de proverbes aperçoit sous la figure usée l'image primitive et fait revivre cette image : s'enfuir pied chaussé l'autre nu, trousser son paquet, courir comme un chat maigre, enfiler la venelle, sont dans Oudin des locutions vulgaires, « desséchées » comme disait Montaigne; dans la Satire XI, dernière partie. Régnier les rend comiquement à leur sens propre.

SON ORIGINALITÉ

On a vite fait le tour de sa morale, bien simpliste, celle d'Horace revue par Ronsard et Montaigne; mais s'il se contente de traduire ou d'adapter des lieux communs, il faut reconnaître qu'il est bon traducteur, voire humaniste (cf. *Revue Universitaire*, juin 1934) et peut revendiquer le mérite d'avoir donné un air bien français à Horace et à Ovide, faisant du neuf avec l'antique, selon la formule qui va devenir classique.

Quant à ses portraits de poètes besogneux, de pédants, d'entremetteuses, on les goûte davantage à mesure qu'ils deviennent plus vivants pour nous par une connaissance plus complète du milieu où ces pantins, qui ont sans doute d'authentiques modèles, se sont agités. Les contemporains cherchaient à retrouver les originaux sous les caricatures et le poète les invitait à le faire : « Vois, dit-il à la fin de la Satire II, « ceux de ce temps que je pince sans rire ». En nous dépeignant la cour de la reine Marguerite, d'après *la vie des poètes* de Colletet et *l'Ombre* de Mlle de Gournay, Simonne Ratel nous fait reconnaître quelques-uns de ces poètes, Alary, Maillet, etc. (*Revue du XVIe siècle*, 1924, page 1).

A mesure qu'on connaît mieux Malherbe et son école, on saisit plus facilement les allusions aux « regratteurs ». Elles apparaissent dès la Satire à Motin; elles se continuent dans la Satire à Cœuvres, avec le mélancolique dont il vaut moins être ami qu'ennemi; le grand débat commencé dans la Satire IX se prolonge dans la Satire à Fréminet, dixième dans l'édition de 1608; même le Repas ridicule nous présente un pédant, aux traits reconnaissables : comme les philosophes rêveurs de la Satire IX, il a vu sans robe la matière première, il fait partie des docteurs nouveaux qui d'estoc et de taille étrillent les auteurs; docteur lui-même en « négative », il méprise les autorités; aux anciens il reproche de manquer de raison et d'ordre; poète grammairien, il défend Despautère et prise avant tout un style « poli »; enfin il a lui aussi, comme le convive de Desportes, un faible pour les bons potages, et l'immortalité n'aime que ce qu'il fait.

Il est probable enfin que les chanoines de Chartres, en vacances à Royaumont et groupés autour de leur spirituel évêque Hurault de Chiverny, trouvaient en Macette, dont la dévotion spectaculaire est si minutieusement décrite au début de la Satire XIII, les traits de quelque authentique bigotte.

Voilà ce que l'on sait ou que l'on devine de Régnier; qui veut mieux le connaître n'a qu'à le

suivre d'une satire à l'autre : elles sont à peu près dans l'ordre chronologique. Qu'on se laisse guider par son récit saccadé, coupé de rires et d'éclats de voix. Toute sa vie se déroule, ses hésitations d'enfant, sa joie de jeune clerc chevauchant vers l'inconnu, ses déboires, la consolation qu'il a trouvée auprès de ses amis, la poursuite des fâcheux, les attaques des envieux qu'il combat la plume à la main, ses amours à l'ombre de celles de son roi, sa gloire éphémère de poète officiel, puis la maladie, les dernières satires laissées inachevées sur sa table, ses dernières rêveries sous les ombrages de Royaumont.

Il n'est pas toujours facile de lire Régnier. Mais en s'attachant à vivre un moment en sa compagnie, on est bien payé de sa peine.

Gabriel RAIBAUD.

L'imagination colorante chez Vigny

I. — LE CIEL D'ORAGE

Qu'il s'agisse de prose ou de vers, les couleurs, chez Vigny, se répartissent très nettement selon deux pôles : d'une part un chatoiement multicolore, et d'autre part un ensemble rouge et noir; nous les appellerons, d'après le spectacle qui leur sert vraisemblablement de noyau, l'arc-en-ciel et le ciel d'orage. Cette distinction, évidemment, comme toutes les considérations qui vont suivre, est une stricte question de fait; aucun raisonnement ne la laissait prévoir, et nous analysons ici l'aspect le plus irrationnel du poète. Seul un grand nombre d'exemples peut soutenir nos affirmations; faute de place pour les donner ici, nous pouvons seulement affirmer que cette répartition simple entre le ciel d'orage et l'arc-en-ciel ne laisse échapper à peu près aucune des notations colorées qu'on rencontre dans l'œuvre de Vigny.

Nous consacrerons cette étude au thème du ciel d'orage, rouge et noir. Il nous faut considérer, en effet, ces deux couleurs simultanément car Vigny ne les présente guère l'une sans l'autre. Tout se passe comme si elles s'appelaient au contraire et ne trouvaient une valeur satisfaisante que dans leur voisinage ou peut-être leur contraste. Nous épargnerons au lecteur la fastidieuse énumération de tous les exemples que nous avons relevés; rappelons seulement quelques passages parmi les plus célèbres, et d'abord les vers qui ouvrent *La Mort du Loup :*

Les nuages couraient sur la lune enflammée
Comme sur l'incendie on voit fuir la fumée
Et les bois étaient noirs jusques à l'horizon.

C'est le même fond de tableau que nous trouvons dans *le Déluge*, dans *Paris*, vaste fournaise sous un ciel nocturne, dans *Cinq-Mars* (exécution d'Urbain Grandier) ou dans *Stello* (exécution d'André Chénier). Le rougeoiement des torches éclaire un antre obscur dans *Le Masque de Fer*, dans le réfectoire de la prison Saint-Lazare (*Stello*), et jusque dans la ferme où Renaud tue l'enfant russe. Ces mêmes torches, quelquefois mêlées aux éclairs d'un orage nocturne font des taches rouges dans les nuits de désordre ou d'émeute que Vigny présente dans *Cinq-Mars*, dans *Daphné*, dans le troisième récit de *Stello;* rouge et noire encore la nuit de la Saint-Barthélemy (*Madame de Soubise*) et l'exécution du mari de Laurette. Et, même quand Vigny semble vouloir imaginer un paysage absolument noir comme dans *Le Mont des Oliviers* où au début de *La Canne de Jonc*, il introduit pourtant une tache rouge, plus ou moins furtive; c'est la torche de Judas dans la nuit de Gethsémani, et, dans la nuit parisienne quelques vieux ormes qu'on incendie au loin. Dans tous ces exemples, les couleurs conviennent sans aucun doute à la scène décrite, et leur voisinage est objectivement justifié. Nous ajouterons donc quelques citations mineures, plus significatives à nos yeux, parce que les couleurs qui nous intéressent y paraissent plus gratuites

et révèlent mieux leur origine subjective. Dans *Stello*, la foule qui entoure la guillotine est présentée par ce raccourci : *bonnets rouges et chapeaux noirs*. Dans *l'Almeh*, la jeune Arabe se farde de henneh et de surmeh, soit de rouge et de noir. L'abbé Quillet *court et tout rouge porte une calotte noire;* le vieux commandant de Laurette a *une cravate noire et son front est rouge;* Renaud agonisant *a les pommettes d'un rouge ardent et la blessure de son front est noire;* Libanius *abaisse ses sourcils noirs sur ses yeux rougis*. Dans *La Maréchale d'Ancre* (II-1) nous relevons ce fragment de dialogue : *Je ne vois de ma chambre que des cheminées noires et des toits rouges — Et par celle-ci des manteaux rouges et des chapeaux noirs, n'est-ce pas ?* Vigny en arrive même à concevoir cette image qu'on trouve dans *l'Almeh : Une sombre jalousie est cachée dans cette flamme comme un charbon noir au fond d'une fournaise;* image évidemment absurde, car on ne voit pas comment au milieu d'une fournaise un charbon pourrait rester noir.

Bornons ici cette liste qu'il serait facile d'allonger et concluons. L'ensemble rouge et noir occupe dans l'œuvre de Vigny une place de choix et l'on ne saurait en rendre compte en considérant l'art du poète comme une description objective. Même si ces deux couleurs convenaient toujours aux tableaux que Vigny nous dépeint, ce qui n'est pas le cas, il resterait à expliquer pourquoi il choisit soigneusement des objets rouges et noirs. Il nous faut donc admettre que cet ensemble de couleurs est d'origine subjective; c'est le poète qui le porte en lui et qui le projette au mieux sur les choses qu'il dépeint. Le thème du ciel d'orage nous révèle donc une préférence dans l'imagination de Vigny, une faculté de sélection à l'égard du monde, ou plutôt un élément permanent de création poétique, assez simple en somme et que nous considérerons comme premier, au moins à titre provisoire.

*
* *

Comme les atomes crochus d'Epicure se combinaient en ensembles de plus en plus complexes, jusqu'à former le monde, le thème rouge et noir éveille des échos dans les autres domaines de la sensibilité, et suscite d'autres images, sons, parfums, contacts, formes au moins ébauchées, qui finissent par composer un ensemble très riche pour l'imagination.

Commençons par les bruits. Le jeu de couleurs dont nous parlons est accompagné, au moins dans les scènes de quelque importance, de bruits désagréables, de grondements, de cris douloureux, de tout ce qui peut offenser l'oreille. Dans toutes les scènes d'orage, Vigny signale naturellement le roulement du tonnerre, et, dans les scènes d'émeute, les détonations et les cris. Cela va de soi, d'ailleurs; encore est-il remarquable que l'auteur ne manque pas de les noter. Ce qui surprend davantage, c'est la présence de certains cris qu'un art strictement descriptif n'exigerait probablement pas. Songeons en particulier à cette girouette en deuil qui crie au firmament de *la Mort du Loup*. Sans doute une tour surmontée d'une girouette n'est-elle pas absolument invraisemblable dans une forêt de sapins; mais on peut s'étonner que le poète ait noté ce détail un peu inattendu. D'autant plus qu'un cri fort analogue se retrouve au début *du Déluge*, à propos des oiseaux :

Comme des exilés qui se plaignent entre eux,
Ils poussaient dans les airs de longs cris douloureux.

Juste avant le jugement d'Urbain Grandier (*Cinq-Mars*), on entend le cri déchirant de Mademoiselle de Brou; dans *La Femme Adultère*, le cri du prêtre fait tressaillir les deux amants. Relevons aussi ces phrases étranges qui donnent un certain air d'irréalité aux scènes d'émeute : *Ils couraient d'une rue à l'autre..., tantôt marchant en processions silencieuses, tantôt poussant de longs éclats de rire ou des huées prolongées dont on ignorait le sens* (*Cinq-Mars*, *dernier chapitre*); et on retrouve ce détail dans *Daphné* (*Les Livres*) : *Ils se mettaient à courir en se tenant six de front, jetaient des cris sauvages dont ils ignoraient eux-mêmes le sens...*, un peu plus loin il signale *des rires âcres, rudes, convulsifs, inextinguibles* qui rappellent très précisément les rires de démons qu'il note dans *Eloa*. Citons pour terminer sur ce point un passage de *Stello* où Vigny enrichit un bruit simple, et en lui-même banal, de tous les sons discordants et odieux dont le cadre rouge et noir ne saurait, semble-t-il, se passer. *En ce moment même un bruit pesant, rauque et sourd, fit trembler les plats et les verres... C'était le roulement des chariots. Leur son était connu, comme celui du tonnerre l'est de toute oreille qui l'a une fois entendu: leur son n'était pas celui des roues ordinaires, il avait quelque chose du grincement des chaînes rouillées et du bruit de la dernière pelletée de terre sur nos tombes. Leur son me fit mal à la plante des pieds.*

Si les bruits que nous venons de voir accompagnent toutes les grandes scènes en rouge et noir, il en va autrement des odeurs. Vigny ne les signale jamais dans ses vers; mais dans les œuvres de prose, il est très rare qu'elles ne soient pas notées. Le thème que nous étudions implique en effet des odeurs pénibles, répugnantes ou même odieuses. Dans les scènes d'émeute par exemple, l'auteur ne manque pas de dire que la foule dégage une odeur infecte. Dans la prison Saint-Lazare, les harengères répandent une odeur de poisson qui *empêche quelques femmes de manger devant ces princesses du ruisseau et de l'égout;* les cellules sont *dignes d'enfermer des loups et répandent une odeur de tannière;* dans la cour on trouve *une auge pleine d'eau d'une mauvaise odeur.* Dans *Servitude,* après la prise du corps de garde russe, Renaud sort *à la hâte de cet antre qui puait le sang;* dans *Daphné,* Joséphin Jechaiah, en voyant s'avancer les Barbares du ve siècle *sent à leur odeur le même frisson qui se fait sentir à tous les êtres créés lorsque viennent les bêtes du désert.* Dans l'orage des Pyrénées (*Cinq-Mars*), la foudre laisse une odeur de soufre; et quand, pour une fois (c'est pendant le procès d'Urbain Grandier), Vigny est d'accord avec le soulèvement populaire, il trouve pourtant quelques personnages à qui déléguer le soin de sentir mauvais : ce sont les témoins, *foule ignoble de femmes et d'hommes de la lie du peuple que les Ursulines sont dégoûtées d'approcher.*

Aux odeurs proprement dites, il faut ajouter les fumées, et notamment celle des torches qui alourdissent l'atmosphère. La prison Saint-Lazare *est éclairée par quatre gros réverbères à fumée noire, et remplie d'un air de cave humide qui faisait tousser en entrant.* Dans *Daphné, des lampions sinistres s'éteignaient sous une large pluie et répandaient une fumée noire au lieu d'une flamme livide;* et plus loin : *les feux grossiers et les noires fumées des lampions faisaient pleurer et reculer ces malheureux à demi-assoupis* (il s'agit des enfants). Dans le deuxième récit de *Stello : deux laquais tenaient de chaque côté du marche-pied une grosse torche résineuse qui ajoutait au charme du brouillard ceux d'une vapeur noire et d'une détestable odeur;* et nous trouvons un peu plus haut que : *jamais la ville de Londres n'avait répandu avec autant de générosité les nuages grisâtres et jaunâtres de son brouillard mêlés aux nuages noirâtres de son charbon de terre.* Sans allonger cette liste d'exemples, concluons que les odeurs, les vapeurs, les fumées infectes et épaisses sont inséparables, dans l'imagination du poète, du jeu de couleurs rouge et noir, comme les grondements et les cris.

Parmi les odeurs, nous avons fait une place spéciale aux fumées et aux vapeurs; c'est que par elles, l'odeur, naturellement immatérielle pour l'imagination, devient épaisse, pesante, stagnante et trouve pour ainsi dire le support d'une substance où l'homme s'englue en quelque sorte et demeure prisonnier. Autrement dit, les fumées et les brouillards font une transition naturelle entre les odeurs fétides et les matières qui caractérisent les tableaux rouges et noirs.

Ces tableaux, en effet, nous présentent des substances, plutôt répugnantes, elles aussi, et le vocabulaire de Vigny ne manque pas d'une certaine richesse sur ce point; nous avons relevé les mots : *boue, vase, limon, fange, égout, bourbeux,* auxquels il faut ajouter *poussière, sable, fumier, charbon.* D'une façon générale, ces contacts sont désagréables parce qu'ils sont humides et presque visqueux; il est bien naturel que le sol soit mouillé et le pavé glissant dans les scènes d'orage que nous avons déjà citées; il est pourtant remarquable que Vigny note ce détail avec complaisance et que son imagination l'emporte parfois au-delà de la vraisemblance : *La grande foule se ruait toujours dans les rues, traînant ses pieds dans les ruisseaux et s'y noircissant jusqu'aux genoux* (*Daphné,* dernier chapitre). Dans *La Prison,* le vieux prêtre

> *Tâte les murs épais du corridor humide...*
> *Il descend trois degrés sur la pierre glissante.*

Ces détails simplement indiqués ici, prennent une autre ampleur dans la description de la prison Saint-Lazare. Ne relevons que l'essentiel : *C'est une vieille maison couleur de boue... Les longues et larges avenues humides étaient sombres et mal éclairées en plein jour... Je passai un lieu abominable, humide et sinistre... une sorte d'auge pleine d'eau d'une mauvaise odeur en était le seul meuble.* A propos du réfectoire, il note, nous l'avons vu : *un air de cave humide qui faisait tousser en entrant.* Signalons dans ce passage une inconséquence significative de l'auteur. Quand le Docteur Noir pénètre dans la cellule de Mme de Saint-Aignan il y règne une chaleur si torride que la jeune femme a dû ôter son châle, car, explique l'auteur, *Thermidor était aussi chaud que l'eut été juillet à sa place.* Soit, mais on peut s'étonner alors qu'en entrant dans la prison quelques secondes plus tôt, le Docteur Noir ait vu au-dessus de la porte *une guenille bleue et rouge toute mouillée de pluie.* Cette menue contradiction n'aurait aucune importance si nous n'y trouvions la preuve que Vigny ne résiste

pas au désir d'introduire de l'humidité dans les scènes rouges et noires, tant que la vraisemblance n'est pas trop violemment choquée. Non seulement les scènes populaires de *Cinq-Mars* et de *Daphné* se déroulent sur un pavé humide et glissant, mais l'auteur nous signale aussi la proximité de la Seine et surtout de la berge où se trouvent du sable, de la vase et du plâtre, de la boue. L'exécution d'Urbain Grandier aboutit à ce dernier spectacle : *une main noircie sous un amas de cendres et de boue sanglante.* La présence de l'eau sale enfin est attestée par bien des images en apparence banales : les femmes du peuple qui entrent à Saint-Lazare *sont des princesses du ruisseau et de l'égout;* dans *Cinq-Mars, un amas de gens sans aveu, sortis de la boue de Paris et vomis par ses égouts... inondent les rues de ses milliers d'individus infernaux. La faveur populaire,* dit Cinq-Mars lui-même, *est un calice qu'il faut boire jusqu'à la lie;* les manifestants de *Daphné échangent des injures plus sales que le ruisseau.* Ces images évidemment ne sont pas nouvelles, et gardent beaucoup de discrétion quand on les replace dans l'ensemble de l'œuvre. Elles traduisent pourtant l'affleurement à la conscience d'une image centrale et permanente, celle de l'eau sale ou de la boue. Mais la boue, naturellement, n'est vraiment sale que pour qui la touche ou pour qui s'y plonge; aussi, pour matérialiser pleinement sa répugnance, Vigny en arrive-t-il à suggérer un contact aussi complet que possible avec la fange. Or, il est un animal qui, outre la répulsion naturelle qu'il inspire, ne peut que se traîner à terre, c'est le serpent.

L'image du serpent, chez Vigny, est liée indissolublement à celle de la fange; citons par exemple ces vers déconcertants :

En observant la vase aux feux d'un microscope,
On voit dans les serpents ces agitations.
(Les Oracles.)

Une critique qui veut trouver à chaque vers une garantie dans la réalité objective, dira sans doute, devant l'absurdité de cette image, que le serpent désigne ici le ver de terre, l'animalcule, une quelconque préfiguration des microbes. C'est d'ailleurs bien possible. Mais à vouloir sauver à tout prix la logique, il nous semble qu'on trahit la poésie. Vigny a bien écrit *serpent;* que l'image soit absurde ne prouve pas grand-chose, elle n'est pas la seule dans ce cas, ou plutôt cela nous prouve que l'imagination l'emporte ici sur la logique. D'autant plus que cette union du serpent et de la fange se retrouve plus d'une fois; il est à peine utile de rappeler ces vers de *La colère de Samson :*

Toujours voir serpenter la vipère dorée
Qui se traîne en sa fange et s'y croit ignorée !

ou cette exclamation de Chatterton : *De quel égout sort ce serpent ?*

Dans la fournaise rouge et noire de Paris, la Seine est ainsi présentée :

Un fleuve y dort sans bruit, replié dans son cours
Comme dans un buisson la couleuvre aux cent tours.

Dans *le Journal,* le poète parle ainsi d'un serpent enlevé par un cygne : *Non, il n'est rien que fiel et destruction, et il ramperait sur terre et sous terre, il se noierait dans les bourbiers s'il n'était soutenu dans les hautes régions par l'oiseau pur et divin qu'il dévore.* Enfin quand agonise la frégate *la Sérieuse,* au milieu d'un nuage de bitume rayé par les éclairs de la canonnade, dans l'atmosphère la plus épaisse peut-être qu'ait imaginée le poète, il est dit que la frégate *se tordait sous elle comme un serpent coupé.* Le serpent, sans doute, n'est pas toujours expressément nommé; mais quand Vigny écrit que la foule de Daphné *glisse* dans les rues, ou encore, à propos de la révolution espagnole (*Le Trappiste*) : qu'elle est *impure et tortueuse,* il est facile de retrouver une allusion au serpent. Notons qu'ici encore l'imagination l'emporte sur le souci d'objectivité, car la révolte est en un sens le moyen le plus direct, le moins détourné d'agir en politique. Quoi qu'il en soit de ce détail, nous avons vu plus haut comment la révolution est solidement liée au thème rouge et noir et à celui de la boue; nous vérifions ici indirectement que le serpent est bien lié aux mêmes thèmes.

On peut même aller plus loin; au début de *Servitude,* quand l'auteur se met lui-même en scène sur la grand-route de l'Artois, le chemin devient *un courant de vase et de plâtre... où son cheval s'enfonce jusqu'au ventre quelquefois.* On nous accordera que Vigny dépasse ici toute vraisemblance; mais plutôt qu'une simple exagération, nous croyons saisir dans ce détail, sinon le thème du serpent, du moins celui du contact avec la boue; car enfin Vigny veut bien nous

montrer que le cheval, et presque le cavalier, rampe en quelque sorte sur ce fleuve de vase. Dans *Moïse,* le personnage principal est debout devant Dieu au milieu des éclairs et des nuages noirs, mais *les six cent mille Hébreux sont courbés dans la poussière.* Nous offrirons même un dernier exemple à titre d'hypothèse. Dans *La Mort du Loup,* les chênes sont couchés, ce qui est assez étrange pour des chênes; bien plus, un des chasseurs se couche dans le sable humide pour reconnaître les traces du loup. Peut-on voir des traces par une nuit d'orage, dans une forêt de chênes ? Nous n'en croyons rien. Mais de toute manière, pour examiner des traces, on se penche ou on s'agenouille; à moins d'être désespérément myope, on ne se couche pas. Il nous paraît impossible de justifier ce détail ou celui des chênes qui sont couchés sur leur coude par la reproduction objective du réel. A notre avis, l'imagination, là encore, l'emporte sur la logique; ce chasseur, ces chênes qui se couchent sur un sol dont l'humidité a été expressément signalée plus haut, sont peut-être bien un écho très affaibli, une image très atténuée de ce thème de la boue que nous avons trouvé dans toutes les grandes scènes en rouge et noir.

Il est un autre moyen imaginaire de se mêler à la boue et d'imiter en un sens les mouvements du serpent, c'est de s'enfoncer dans un souterrain, un corridor, un dédale de ruelles humides et tortueuses qui affectent plus ou moins la disposition d'un labyrinthe, ou d'un égout, pour reprendre un mot que Vigny ne craint pas d'employer. Sans revenir ici à quelques emplois de ce mot que nous avons signalés à propos des foules révolutionnaires, considérons certains développements plus abondants. *La Prison* commence par un assez long passage, inutile à la portée philosophique du poème, où le vieux prêtre qui vient assister le mourant, monte, descend, franchit un pont, tourne dans un escalier, bref traverse un véritable dédale, d'autant plus mystérieux pour lui qu'il a les yeux bandés. La prison Saint-Lazare se présente un peu de même comme un labyrinthe de corridors et de cellules, de portes bardées de grilles et de verrous. Les scènes d'émeute se déroulent dans un cadre à peine différent, dans *Cinq-Mars* par exemple : *les patrouilles nombreuses des Suisses et des gardes du corps venaient même d'être attaqués et de rencontrer quelques barricades dans les rues tortueuses de l'île Notre-Dame. Des charrettes enchaînées aux bornes et couvertes de tonneaux avaient empêché les cavaliers d'y pénétrer.* Lors du procès d'Urbain Grandier, Vigny signale : *les rues étroites de Loudun..., une petite rue fort obscure,... une petite rue fort noire,... si étroite que les genouillères de ses bottes touchaient aux deux murs.* Plus loin : *La foule débouche par toutes les rues sur cette place nommée Saint-Pierre-au-Marché, et la trouve barricadée de tous côtés et remplie de gardes à cheval et d'archers; des charrettes liées aux bornes des rues en fermaient toutes les issues.* C'est le même cadre qu'on retrouve au début de *La Canne de Jonc,* à propos de la Révolution de Juillet.

Quant au poème *Paris,* ce n'est même pas un labyrinthe qu'on y trouve, c'est un gigantesque fouillis de toutes les formes d'architecture que l'homme a inventées. Cette image sans doute n'est pas toujours aussi nette, les descriptions de Vigny restent même très discrètes, le plus souvent. Aussi le thème du labyrinthe est-il simplement suggéré quelquefois par la marche hésitante d'un personnage de la Sauvage par exemple, au début du poème qui porte son nom, ou des amis de Cinq-Mars, quand, dans les Pyrénées, ils veulent échapper aux agents de Richelieu. Revenons même au début de *La Mort du Loup,* ce paysage composite où l'on voit simultanément du gazon, de la fougère, de hautes brandes, des sapins et des chênes, n'est pas très vraisemblable peut-être; mais si nous nous laissons porter par l'imagination du poète, nous sentons le désir de créer un paysage où l'homme soit recouvert et comme enfoui, une sorte de tunnel de végétation, où l'on avance à tâtons et qui débouche, un peu comme sur une place, quand on découvre le loup; c'est à peu de chose près la topographie des scènes d'émeute de *Cinq-Mars* et de *Stello,* c'est même celle de *la Prison;* en tout cas nous y trouvons un cheminement analogue. Concluons que, dans l'imagination de Vigny, le tableau rouge et noir appelle l'architecture du dédale ou plus précisément de l'égout, qu'elle soit expressément nommée, vaguement suggérée ou quelquefois à peine ébauchée.

Le ciel d'orage éveille d'autres images encore dans l'imagination du poète; nous en retrouverons quelques-unes en étudiant plus loin les valeurs affectives et morales du thème rouge et noir. Mais avant d'aborder ce nouveau domaine, nous pourrions résumer ainsi nos conclusions relatives aux images proprement sensorielles que nous venons d'étudier. Autour d'un noyau remarquablement ferme, constitué par les couleurs d'un ciel d'orage, Vigny imagine d'autres sensations, des grondements et des cris, des odeurs fétides, le contact répugnant de la boue, la présence du serpent, le tout dans les détours plus ou moins nets du cloaque. Naturellement les passages que nous avons cités ne présentent pas tous un tableau complet des différentes images que nous avons signalées; tel ou tel élément qui apparaît ici n'apparaît pas ailleurs. Pourtant, quand on prend une vue d'ensemble de tout ce que Vigny peint aux couleurs rouge et noire,

on voit se dégager un faisceau d'images fortement lié, une sorte de réseau que l'imagination du poète parcourt avec prédilection. Faut-il faire un emprunt au vocabulaire des psychanalystes et parler d'un complexe esthétique, faut-il parler d'un schéma créateur ? De toute manière, nous touchons ici à un élément du matériel poétique de Vigny, à une de ses sources intérieures pourrait-on dire, auprès de quoi les sources étrangères font surtout figure d'occasions ou plutôt de stimulants. Le sujet du *Déluge* lui vient de la Bible, c'est à Chateaubriand qu'il a emprunté l'idée première de *la Mort du Loup*, les relations de sa famille, les opinions de son milieu social lui ont fourni comme sujet la mort d'André Chénier; mais dans ces trois cas, l'apport étranger a été transcrit dans le registre du ciel d'orage et assumé de la sorte par l'imagination créatrice du poète.

*
* *

Il nous reste à voir maintenant dans quelles circonstances se déclenche la force créatrice que nous venons d'isoler, ce qui revient à en étudier les charges affectives, éthiques, métaphysiques. La présence de la boue, du serpent, des odeurs fétides, des cris discordants nous prouve évidemment que le monde rouge et noir soulève la répulsion et le dégoût du poète. Vigny peint en rouge et noir tout ce qui lui répugne dans le monde extérieur ou en lui-même, ce qu'il doit mépriser, ou ce qu'il veut dénigrer. Voyons en détail de quoi il s'agit.

Il s'agit d'abord de désordre et de violence, et nous avons vu combien les scènes d'émeute sont une occasion favorite du tableau rouge et noir. Il est évident que le poète ici laisse apparaître les angoisses qu'il dut connaître dans son enfance aux récits des dangers que ses parents avaient courus. Mais très souvent, la violence populaire est doublée d'une autre violence, celle de l'orage; la rougeur des éclairs répond à celle des torches et des coups de feu. Admettons, sans grand risque d'erreur, que Vigny tout enfant avait peur de l'orage et de la nuit, car les scènes de violence sont en général nocturnes, et que ces terreurs enfantines, longuement élaborées par l'imagination, ont fourni plus tard au poète une partie de son matériel poétique. Mais cette idée de violence s'exprime dans une autre image, assez inattendue, celle du déluge. C'est un sujet auquel Vigny a consacré un de ses grands poèmes; or dans cet étrange déluge tel qu'il l'imagine, on remarque aisément qu'il ne pleut pas; le mot pluie n'y apparaît qu'une seule fois, et c'est à l'extrême fin du poème; l'auteur en tire d'ailleurs un effet un peu mignard et non pas un tableau de cataclysme :

Et lui, gardant toujours sa tête évanouie,
Mêlait ses pleurs sur elle aux gouttes de la pluie.

Par ailleurs ce déluge ne se présente pas comme une pluie de quarante jours mais comme un raz-de-marée universel. Qu'on en juge :

Des fleuves arrêtés, les vagues reculèrent,
Et du sombre horizon dépassant la hauteur,
Des vengeances de Dieu l'immense exécuteur,
L'Océan apparut...

Cette remarque a son importance, car le déluge ainsi conçu revient souvent chez Vigny et semble bien être l'expression majeure de la violence.

Voici l'avenir possible de Paris : le monde futur qu'on y élabore ira peut-être :

Rasant l'œuvre de l'homme et des temps comme l'herbe
Dont un vaste incendie emporte chaque gerbe,
En laissant le désert qui suit son large cours
Comme un géant vainqueur s'étendre pour toujours.

Nous avons vu plus haut comment Vigny présente l'émeute parisienne de *Cinq-Mars : un amas de gens sans aveu, sortis de la boue de Paris et vomis par ses égouts.* Dans *Stello* nous relevons encore : *Les grandes portes du réfectoire s'ouvrirent avec bruit et vomirent trois commissaires en habits sales et longs, en bottes à revers, en écharpes rouges, suivis d'une nouvelle troupe de bandits à bonnets rouges, armés de longues piques. Ils se ruèrent en avant avec des cris de joie.* Plus loin, au pied de la guillotine : *Un flot immense de peuple armé de piques enfonça la vaste mer du peuple désarmé de la place.* Dans *L'Almeh,* Vigny parle de *ces inondations d'hommes auxquelles l'Egypte n'était guère moins sujette qu'aux inondations périodiques du Nil.*

Nous retrouvons la même image de déluge dans *Daphné* à propos des invasions barbares; songeons aussi aux jeunes lords qui, dans *Chatterton*, envahissent la retraite du poète, et citons pour finir un passage du *Journal* (année 1863) : *Dans deux siècles, trois millions de faits pourront être balayés dans le désert du passé, comme ces fleuves de sable d'Egypte, ces égouts qui coulent éternellement et encombrent et comblent les temples souterrains de l'Egypte.*

Comme celle de l'orage, l'image du déluge est une image effrayante; elle matérialise la crainte d'être noyé et emporté, comme le labyrinthe, dont nous avons parlé plus haut, matérialise celle de chercher sans fin une introuvable issue. Ce sont des images d'angoisse; et si le dédale est bourbeux, si le déluge sort le plus souvent des égouts, c'est que l'angoisse de Vigny est inséparable de ses répugnances, que les unes et les autres forment précisément un complexe, une sorte d'équation qu'on peut lire dans les deux sens. D'une part Vigny est effrayé à l'idée de la boue, de la saleté, de la souillure, et on reconnaît ici le produit d'une éducation un tant soit peu puritaine, sinon janséniste. D'autre part, l'angoisse, la peur sont autant de souillures, et on retrouve ici l'enfant formé aux principes de l'honneur militaire sinon féodal.

Mais le complexe rouge et noir éveille d'autres angoisses beaucoup plus essentielles, et d'abord celle de la souffrance physique. Le ciel d'orage est inséparable de la cruauté. Le déluge, par exemple, dans le poème qui porte son nom, ne se contente pas de noyer tous les humains, il se livre à un véritable massacre :

Bouillonnant et superbe,
Entraînant les forêts comme le sable et l'herbe.
. . . .

Apportant avec lui comme de grands trophées
Les débris inconnus des villes étouffées,
. . . .

Semble dans ses travaux s'arrêter un moment,
Et se plaire à mêler, à briser sur son onde
Les membres arrachés aux cadavres du Monde.
...La mer implacable, en fouillant dans les tombes.
Avait tout arraché du fond des catacombes.

Le même acharnement se retrouve dans *La Mort du Loup*. Aucun chasseur ne croira nécessaire ni même possible d'accumuler tant de cruautés pour abattre un animal sauvage, de le fusiller, de l'égorger, de le clouer au sol. En général, et c'est le signe de sa cruauté, il y a des armes dans le tableau rouge et noir. Ce détail est tout à fait à sa place dans les scènes d'émeute, encore que Vigny, dans *Cinq-Mars*, par exemple, se complaise à nommer des armes d'autant plus agressives, semble-t-il, qu'elles ont quelque chose d'insolite. *Des filles portaient de longues épées, des enfants traînaient d'immenses hallebardes et des piques damasquinées du temps de la Ligue; des vieilles en haillons tiraient après elles, avec des cordes, des charrettes pleines d'anciennes armes rouillées et rompues; des ouvriers de tous les métiers, ivres pour la plupart, les suivaient avec des bâtons, des fourches, des lances. des pelles, des torches, des pieux, des crocs, des leviers, des sabres et des broches aiguës.* Mais par ailleurs il est des cas où la présence des armes semble exigée moins par la nature du sujet que par un impératif de l'imagination. Quand Vigny décrit la chambre nocturne où Stello et le Docteur Noir évoquent la mort des trois poètes, il signale qu'il y a des armes sur la table entre une théière et des livres. Dira-t-on qu'il s'agit ici d'une concession à la mode romantique ? Mais Vigny a bien peu donné dans les manies des Jeunes France, et d'ailleurs pourquoi précisément des armes parmi la foule d'objets hétéroclites qui étaient alors à la mode ? Mais il y a mieux. Dans la prison Saint-Lazare, au milieu d'une obscurité pesante où rougeoient quelques réverbères, *les murs couleur de suie étaient hérissés de piques mal montées et de fusils rouillés.* Un commentaire soucieux de rétablir la logique à tout prix, dirait que ces armes sont dans les mains des gardiens, ce serait en effet plus prudent, mais au pied de la lettre, Vigny ne le dit pas; il ne signale même pas ici la présence de gardiens et nous pouvons bien admettre qu'une fois de plus, les exigences du complexe rouge et noir l'emportent sur la vraisemblance.

Cette cruauté en vient naturellement à créer une angoisse bien plus poignante, celle de la mort. Il est à peine utile de signaler que Moïse meurt au milieu d'un orage, que le déluge détruit tous les humains, que le Masque de fer. Héléna. Urbain Grandier. André Chénier.

Chatterton, la Maréchale d'Ancre, le Loup, le Christ, Samson, Julien l'Apostat meurent dans un décor qui, d'une manière ou d'une autre, présente les couleurs rouge et noire. Quant au poème *Paris*, il n'exclut pas la menace d'un feu céleste qui remplacerait la ville par un désert. Il est plus curieux sans doute de remarquer que même dans les cas mineurs, et en apparence fortuits, les teintes du ciel d'orage sont un signe de mort. Vigny, par exemple, remarque comme incidemment que Jeanne de Belfiel (*Cinq-Mars*) porte sur ses cheveux noirs le capuchon rouge des filles des Pyrénées, mais c'est précisément au début de la scène qui entraîne trois morts, dont celle de la jeune fille; et c'est au début de son agonie que Renaud a *les pommettes d'un rouge ardent* et que *la cicatrice de son front est toute noire*. Sans multiplier les exemples, concluons que les couleurs du ciel d'orage sont pour Vigny un signe de mort, la marque des condamnés: elles composent un cadre de veillée funèbre. elles signifient en langage symbolique l'angoisse de la mort.

Mais on peut préciser une idée aussi vaste. Les morts chez Vigny sont rarement accidentelles: elles procèdent le plus souvent d'un décret de l'autorité; ses victimes ne sont pas assassinées. mais exécutées. Quand Renaud est blessé à mort par un gamin de Paris, il se demande si ce n'est pas l'enfant russe qui revient se venger, et Chatterton lui-même, qui, au pied de la lettre, se suicide, est présenté comme un martyr que la société a condamné à mort. Le juge est une figure permanente dans la pensée de Vigny et peut-être bien la plus angoissante. Du *Déluge* au *Mont des Oliviers*, Dieu est essentiellement un juge impitoyable. Napoléon juge Renaud jusqu'au moment où Renaud juge Napoléon; Libanius juge Julien; Samson demande à être jugé; Louis XV, le Lord-Maire, Saint-Just jugent les poètes; Urbain Grandier, Cinq-Mars, Chénier, la Maréchale sont traduits devant un tribunal. En ce sens, rouge et noir sont les couleurs de la justice, ce sont même exactement les couleurs dont sont vêtus les juges, comme l'auteur le signale abondamment dans le procès d'Urbain Grandier. On pourrait donc dire que le ciel devient rouge et noir quand il revêt son costume de juge criminel; ou plutôt : de juge et de criminel, car les juges chez Vigny sont foncièrement injustes; les sentences sont iniques comme celles qui condamnent Grandier, Chénier ou la Maréchale, ou d'une sévérité atroce aux yeux du poète comme celle qui condamne Cinq-Mars et de Thou. Sur ce plan, toute l'œuvre de Vigny est une longue protestation, comme l'a très bien vu M. Bonnefoy, contre la cruauté des peines et plus généralement contre toute cruauté. Mais il faut faire ici une distinction importante. Si Vigny proteste contre la peine de mort, contre l'indifférence ou la dureté des juges, s'il demande l'indulgence du tribunal, il n'en demande pas la suppression, il ne le récuse pas, il se résigne à être accusé et jugé; bien plus, il remet inlassablement en scène le couple antithétique et indissoluble de l'accusateur et du condamné. Quand un auteur, par l'intermédiaire de ses personnages, se présente sans cesse devant des juges, c'est qu'il désire être jugé, soit qu'il espère être absous ou même approuvé, soit qu'il souhaite une condamnation qui lui permette d'expier. Autrement dit, Vigny était un scrupuleux, que le sentiment du péché inquiétait, ou qui souffrait d'un sentiment de culpabilité comme on dirait aujourd'hui. Rouge et noir sont les couleurs de l'accusé autant que de ses juges; ce sont les couleurs de la faute, et nous retrouvons ici sur le plan éthique, la boue, le cloaque, la souillure que nous avons rencontrés plus haut dans leur acception matérielle.

On pourrait objecter que le poète ne se confond pas nécessairement avec ses personnages et qu'un auteur peut aborder un problème comme celui de la faute sans y être personnellement impliqué. Comme il nous est impossible de traiter ici le problème des rapports qui lient Vigny à ses personnages, nous nous contenterons de citer quelques passages du *Journal* qui prouvent sans conteste que le poète était tourmenté par une angoisse de culpabilité. Au début de 1832, Vigny songe à terminer ainsi l'ordonnance de la deuxième consultation du Docteur Noir : *Il est vrai que vous ne savez pas pourquoi vous êtes prisonnier et de quoi puni; mais vous savez à n'en pas douter quelle sera votre peine : souffrance en prison, mort après. Ne pensez pas au juge, ni au procès que vous ignorerez toujours, mais seulement à remercier le geôlier inconnu qui vous permet souvent des joies dignes du ciel.* Vers la fin de la même année, il écrit encore : *Je sens sur ma tête le poids d'une condamnation que je subis toujours, ô Seigneur, mais ignorant la faute et le procès, je subis ma prison.*

Ces déclarations, qui préfigurent avec un siècle d'avance le *Procès* de Kafka, nous montrent quelle ampleur avaient chez Vigny les sentiments de culpabilité. Ajoutons d'ailleurs que dans les dernières années du *Journal*, quand Vigny juge le christianisme, il lui reproche surtout de jouer sur la peur de Dieu, disons sur la peur du juge, de créer en d'autres termes une angoisse de culpabilité.

Le poète ignorait-il vraiment quelle faute pesait sur lui ? Il serait au contraire assez facile

d'en découvrir la nature en étudiant les personnages condamnés de son œuvre. Mais une analyse de la culpabilité dépasserait de beaucoup le cadre de cette étude. Contentons-nous donc de livrer nos conclusions. La faute qui angoisse Vigny c'est le désir de son autonomie considérée comme une révolte contre l'autorité, et le désir de la volupté charnelle considérée comme une révolte contre l'âme; souvent, d'ailleurs, ces deux révoltes se confondent tout comme ces deux autorités; c'est ce qu'on retrouve dans *Eloa.*

Mais si le complexe rouge et noir unit étroitement la punition et la culpabilité, l'accusé et le juge, la victime et le bourreau, l'attirance et le dégoût, il nous est possible d'introduire une distinction parmi toutes les images qu'il suggère; étant bien entendu qu'entre des éléments si fortement associés, tous les échanges restent possibles. D'une façon générale pourtant le tonnerre, l'éclair, les grondements, la cruauté sont la colère de Dieu, la punition des parents ou de l'autorité, les protestations de la conscience. Citons au moins ce passage du *Journal* (1840) : *Jamais je n'ai entendu la voix des nuages sans penser que les peuples enfants devaient la prendre pour celle de Dieu.*

Le débordement des égouts au contraire, les révoltes de la foule et ses violences incarnent plutôt la culpabilité, le désordre des instincts, l'orgueil en face de Dieu, ou pour reprendre un mot de Cinq-Mars, les moments *où la boue l'emporte sur l'âme.* Puisqu'il implique à la fois la faute et la punition, à la fois la tentation et le remords, nous dirons, d'un mot qui réunit toutes ces idées, que l'univers rouge et noir est l'enfer de Vigny; dans *Eloa*, du reste, la zone inférieure où règne Satan nous est présentée avec tous les signes du complexe que nous étudions. L'enfer, disons-nous, ou encore, le côté négatif et obscur de Vigny, tout ce qui lui répugne, qu'il voudrait rejeter dans l'ombre et ignorer, mais dont il ne peut se défaire, dont il ne peut réduire la séduction; car l'orgueil, le désir d'être autonome, aussi bien que l'amour charnel sont indispensables à la vie, en tout cas, ils étaient indispensables à la sienne. Ainsi le thème du ciel d'orage exprime, et du même coup nous révèle, un clivage, une division dans l'être de l'auteur, c'est-à-dire un conflit; un conflit qui opposait la volonté d'être authentiquement soi-même et l'autorité morale qui régnait en lui, inculquée par son éducation, ses parents, sa classe. Il s'agit bien d'un orage intérieur, d'une révolte plus ou moins tortueuse contre une autorité étrangère qu'il acceptait mal, qu'il contestait honteusement, et dont il sollicitait pourtant une expiation. Ainsi s'explique l'ambiguïté d'*Eloa :* selon la morale traditionnelle qui triomphe à la fin, Satan, séducteur et révolté, est le Mal, le cloaque, le serpent. Quant à Eloa, esprit qui songe à se réconcilier avec la chair et qui se laisse tenter, elle est vouée à l'enfer, souillée, perdue. On ne saurait être plus conformiste. Mais il faut tenir compte du long plaidoyer de Satan; il nous apporte beaucoup plus que les propos d'un éloquent séducteur. Satan s'y présente en effet comme un libérateur, comme le rédempteur de la chair, comme l'indomptable protestataire. Satan, c'est la part de Vigny qui, condamnée et contrainte, voulait s'affranchir de la honte et du remords. Mais le poème nous apprend que, en 1823 tout au moins, le poète était incapable de lever cette malédiction; le conflit était alors insoluble. Il l'est resté très longtemps puisque c'est seulement avec *L'Esprit Pur* que Vigny ose affirmer son indépendance, et même, en renversant les générations, sa supériorité à l'égard de ses parents, détenteurs de l'autorité et de la morale.

Ainsi donc, autour du jeu de couleurs rouge et noir, l'imagination de Vigny organise un réseau d'images, de sentiments, d'idées, associés si fortement que le poète ne peut guère songer à l'un d'eux sans éveiller plus ou moins tous les autres. Il s'agit bien d'un complexe au sens où l'entendent les psychanalistes, et ceux-ci, devant ce mélange où dominent la cruauté et la souillure ne manqueraient pas de reconnaître ce qu'ils appellent une forte fixation sadique-anale. Mais notre propos n'est pas d'épiloguer sur les possibilités de névrose que présentait Vigny, nous voulons seulement éclairer les cheminements de son imagination. Il nous reste donc à dire pourquoi le poète peint ce complexe aux couleurs rouge et noire plutôt qu'à toute autre. Pour répondre avec certitude, il faudrait connaître en détail les événements qui ont frappé Vigny surtout dans son enfance, ce qui est bien loin d'être le cas. Nous ne pouvons donc présenter que des hypothèses sans pouvoir les justifier autrement que par leur vraisemblance.

Pour simplifier les perspectives, nous avons admis à titre provisoire que le ciel d'orage était un élément simple dont jouait l'imagination du poète; il faut maintenant nuancer cette conception. En fait, le choix et l'union des couleurs rouge et noire résultent d'une longue élaboration, d'une rumination inconsciente, d'une patiente simplification d'images. Si ces deux couleurs ont pris dans l'imagination du poète l'importance que nous avons vue, c'est sans doute qu'elles étaient communes à plusieurs images qui convergeaient vers le même complexe, qui suscitaient toutes et alimentaient l'angoisse de culpabilité; car c'est évidemment cette angoisse qui exige sans

cesse des images pour s'exprimer, et qui est par conséquent la source intérieure, toujours vive, des tableaux en rouge et noir. L'imagination de Vigny était simplificatrice : de tous les objets porteurs d'angoisse, elle a extrait cet élément concret encore, puisqu'il s'agit d'un jeu de couleurs, mais très symbolique déjà et presque réduit à l'état de signe conventionnel. Il n'est pas impossible du reste de retrouver quelques-uns des objets qui ont concouru à l'élaboration de ce signe, puisque l'auteur nous les signale lui-même. Rouge et noir sont les couleurs du ciel d'orage, de la mise en scène des tribunaux, d'un incendie nocturne; ce sont également celles qu'on prête spontanément à l'Enfer chrétien; leur mélange donne le brun qui est la couleur de l'ordure. Plus précisément, rouge est la couleur des bûchers, des bonnets révolutionnaires, du sang qui coule, et ici Vigny précise dans *Stello* et dans *Servitude* qu'une tache rouge, le cachet d'une lettre par exemple le fait penser à une tache de sang; sang des victimes, naturellement, mais aussi celui qu'évoque ce vers célèbre :

La femme, enfant malade et douze fois impur.

car il est tout un aspect de la femme et de l'amour que Vigny rattache au thème du cloaque, comme le prouve cette citation du *Journal* (1838) : *Cet acte du lit et des draps, en vérité, on devrait le regarder comme aussi indifférent que le soulagement des entrailles et des reins.* Quant au noir, il est l'obscurité où l'on peut cacher l'aspect inavouable de soi-même, il est la nuit, domaine des voluptés coupables, comme dans le nocturne d'*Eloa;* il est la couleur de l'habit ecclésiastique, et les prêtres sont les détenteurs de l'autorité morale, de la damnation et du pardon; il est le symbole traditionnel de la souillure, du crime, du deuil, du désespoir. Etant donné le peu de chose que nous savons sur l'enfance de Vigny, il serait assez gratuit de vouloir préciser davantage. L'imagination et la mémoire peuvent très bien retenir de minimes détails qui semblent d'une déroutante banalité. Un point toutefois demeure. Les couleurs qui nous intéressent sont essentiellement chez Vigny les couleurs du fond de tableau, les couleurs du ciel, et le thème du ciel d'orage s'oppose à peu près point par point à celui de l'arc-en-ciel. Or c'est dans la Bible qu'on voit l'arc-en-ciel briller après le déluge comme un signe de réconciliation de Dieu avec son peuple; le serpent et le ciel irrité sont des images bibliques. Il semble même que Vigny ait dû superposer très tôt au déluge proprement dit les pluies de soufre et les vapeurs de bitume qui ont anéanti Sodome et Gomorrhe. Dans *La Femme Adultère*, on trouve une allusion assez inattendue à cet épisode, et c'est peut-être bien là qu'il faut chercher l'origine des vapeurs et des brouillards infects que nous avons signalés plus haut. En tout cas, dans l'orage où Laubardemont tue son fils (*Cinq-Mars*), le ciel nocturne est si bien chauffé au rouge et même au blanc, qu'il est difficile de ne pas deviner derrière le ruissellement des éclairs, un lointain souvenir de la pluie de feu qu'on trouve dans la Genèse. C'est donc dès le temps où il lisait la Bible, dès l'époque plus lointaine encore où on lui racontait quelques scènes de l'Ancien Testament, que l'imagination du poète aurait associé à son angoisse, certainement plus ancienne encore, quelques-unes des images du complexe rouge et noir. Mais cet apport, si ancien qu'il soit, ne saurait tout expliquer. D'autres images s'y sont ajoutées et fondues, tout en perdant chacune ses détails trop particuliers; c'est dans cette longue maturation intérieure que s'est élaboré obscurément le signe rouge et noir.

* * *

Cette étude sommaire ne donne qu'une idée très imparfaite de la richesse du complexe, de ses multiples résonances, et des innombrables liaisons secondaires qui en assurent la cohérence. Mais en signalant chez Vigny une certaine autonomie de l'imagination, elle contribuera peut-être à éclairer celle de ses facultés qu'il préférait lui-même à toute autre, sa puissance de création poétique.

François GERMAIN.

Douze années d'études virgiliennes : l'architecture des « Bucoliques »*

La tarentule chronologique a donc été remplacée, depuis 1942, par une épidémie de symbolisme et d'arithmétique, nouveau mal du siècle. A l'intérieur des poèmes, cette mathématique est-elle plus acceptable ?

Il faut d'abord considérer les pièces (III, V, VII, VIII), où Virgile, à l'instar de Théocrite, a repris des correspondances et des parallélismes qui étaient de règle dans les chants amébées du folklore sicilien. Ici l'arithmétique peut et doit intervenir, parce que les symétries dans le nombre des vers formant couplet soulignent les correspondances dans les thèmes, analogues ou contraires, suivant les lois du genre. Ici elle est une règle du jeu. Dans la troisième *Bucolique*, le chant amébée comprend 24 distiques, soit 12 groupes de 2, encadrés par deux couplets de Palémon (5 et 4 vers), qui ouvre le concours (v. 55-59) et le clôt (v. 108-111); et les 12 groupes de 2 distiques se répartissent ainsi : 1 (invocations), 5 (amours des bergers), 2 (thèmes littéraires), 3 (thèmes pastoraux), 1 (devinettes).

Dans la septième *Bucolique*, les compositions alternées sont des quatrains, soit 6 groupes de 2 : 1 (préludes-invocations), 1 (épigrammes votives), 4 (amours).

Dans la huitième, deux chants se répondent, avec refrain, chacun comprenant 10 strophes. Dans les 7 premières, le nombre des vers est le même, de part et d'autre; mais quand approche, dans le chant d'Alphésibée, un dénouement favorable, le contraste du scénario est marqué par l'asymétrie des 3 derniers couplets :

Chant de Damon : 4 vers, 3, 3, 2, 4, 5, 3/4, 5, 3.
Chant d'Alphésibée : 4 vers, 3, 3, 2, 4, 5, 3/5, 3, 4.

La symétrie est parfaite, dans la pièce V, entre les chants de Mopsus (mort de Daphnis) et de Ménalque (apothéose de Daphnis), qui se subdivisent en sections parallèles de 4, 5, 7, 4, 5 vers :

Chant de Mopsus (25 vers)	4 vers	: le sujet; trépas de Daphnis; affliction générale.
	5 —	: affliction des bouviers et des bêtes.
	7 —	: éloge de Daphnis; ses bienfaits.
	4 —	: stérilité de la nature depuis la mort de Daphnis.
	5 —	: honneurs rendus aux mânes de Daphnis.
Chant de Ménalque (25 vers)	4 vers	: le sujet; apothéose de Daphnis; allégresse générale.
	5 —	: toute la nature est en liesse.
	7 —	: dons à Daphnis divinisé.
	4 —	: suite de ces honneurs.
	5 —	: ce culte sera éternel.

Mais suivrons-nous M. J. Perret lorsqu'il note des correspondances numériques, même dans les pièces où il n'y a pas chants amébées (43) ?

(*) Voir *L'Information littéraire*, n° 4, p. 139.
(43) J. Perret, *op. cit.*, pp. 24-27.

Par exemple, la première comporterait « un passage central (v. 40-45), précédé puis suivi de 39 vers, eux-mêmes distribués en 26 + 13, puis 13 + 25 vers ». Sans doute, on peut considérer les vers 40-45 comme un sommet du poème, puisque Tityre y évoque l'intervention décisive du *Deus ex machina*, du protecteur mis au rang des dieux. Mais comment découper ainsi les 39 vers précédents : 1-26; 27-39 ? Le vers 26 ne peut être séparé des suivants qui répondent à la question qu'il pose. Et pourquoi considérer comme formant un tout les deux couplets de Tityre et de Mélibée (v. 27-39), comme s'ils étaient symétriques au seul couplet de Mélibée (v. 46-58) ? Sans compter que le dernier groupe de 39 vers est de 38 (13 + 25) vers ! Il est difficile de croire que Virgile ait pensé à ce découpage, puisqu'il ne correspond pas aux divisions logiques du dialogue.

De même pour la division en heptades mystiques de la quatrième *Bucolique :* « 3, 7, 7, 28. 7, 7, 4 vers; on notera que cette structure recommande l'incorporation des vers 48-52 au chant des Parques... » Ici deux difficultés graves : 1) le contexte montre que les vers 48-52 continuent par les impératifs *adgredere, aspice, aspice,* le mouvement dans lequel le poète, depuis le vers 18 (*at tibi prima, puer...*), s'adresse lui-même directement à l'enfant (cf. v. 23 : *tibi...*; v. 27 : *poteris*; v. 37 : *te...*); il est donc impossible d'incorporer les vers 48-52 aux deux précédents pour obtenir un couplet de 7 vers; 2) le chiffre 28, qui est au centre de cette disposition architecturale et arithmétique, est un multiple de 7; malheureusement, il est impossible de subdiviser cette partie du poème en 4 heptades; en réalité les vers 18-45 se décomposent en 8 + 11 + 9 = 28 vers, à savoir : première enfance du jeune héros, v. 18-25; adolescence, v. 26-36; virilité, v. 37-45.

Enfin M. J. Perret propose pour la sixième *Bucolique*, un schéma, dont il n'est pas très satisfait, puisqu'il ajoute : « ...schéma, un peu obscurci, il est vrai, vers la fin » :

2, 10, 14, 4, 10, 2, 4, 14, 4, 10, 8, 5 vers.

Ce qui fait un total de 87, parce que M. J. Perret, suivant M. P. Maury, voudrait ajouter un vers après le vers 61, pour que le chant de Silène se découpe en groupes pairs. Nous avons vu plus haut ce qu'il faut penser de cette lacune et de cette correction, absolument arbitraire. Non moins arbitraire est le découpage qui scinde en deux tronçons le couplet consacré à Pasiphaé : 1) v. 45-46, pour former avec les deux vers d'Hylas une section de 4 vers; 2) v. 47-60, section de 14 vers. Ici encore une autre arithmétique avait été proposée par M. H. Bardon, qui, signalant la composition embrassée de ce chant autour de Gallus, traçait le schéma que voici (44) :

→ cadre . . . . v. 13-30;
chants cosmogoniques : v. 31-40;
→ chants mythologiques et amoureux : v. 41-63 (41-51 : 52-63) :
Gallus : v. 64-73;
→ chants mythologiques et amoureux : v. 74-81 :
→ cadre : v. 82-86.

Mais ceci fait ressortir le déséquilibre qui vient de ce que la partie cosmogonique n'a pas de symétrique !

Après douze années d'arithmologie et de symbologie, que reste-t-il de positif en fait de parallélismes, au niveau du recueil ou du poème ? Peu de choses, si l'on excepte les reprises évidentes de thèmes et de schèmes, que nous avons trouvées dans les chants amébées (pièces III, V, VII, VIII). Alors ne serait-il pas indiqué de retourner plus simplement aux commentateurs anciens qui furent plus près que nous de Virgile et de ses premiers exégètes ? Trois indications nous sont fournies par eux : 1) lorsque Servius, au début de son commentaire, distingue les *Bucoliques* des *Géorgiques* et de l'*Enéide*, il les range dans le genre *humile, pro qualitate negotiorum et personarum, nam personae hic rusticae sunt;* il sous-entend que le poète bucolique se soucie de respecter la vraisemblance, tel un dramaturge, et nous invite ainsi à considérer ses créations comme des saynètes; 2) bien plus, la *Vie de Virgile*, par Suétone-Donat, dit que les *Bucoliques* furent souvent chantées à la scène : *Bucolica eo successu edidit (Vergilius), ut in scaena quoque per cantores crebro pronuntiarentur* (45); 3) dans son commentaire de la sixième Bucolique (46), Servius rappelle le succès avec lequel cette pièce fut lue par Virgile lui-même

(44) H. Bardon, *art. cit.*, p. 218, n. 1.

(45) J. Brummer, *Vitae Vergilianae*, Lipsiae, 1933, p. 7. Même indication dans la *Vita* de Philargyrius, *ibid.*, p. 43.

(46) *Ad Buc.*, VI, 11 (Edit. Thilo, III, 1, p. 66).

et chantée au théâtre par Cythéris (Lycoris de la pièce X). L'exégèse des *Bucoliques* n'a pas exploité ces données; ne conviendrait-il pas d'examiner les caractères dramatiques de l'œuvre, d'imaginer ce que pouvait être la mise en scène et la musique ? Essayons.

∴

Loin d'être une image figée, la première *Bucolique* est un scénario qui se déroule dans le temps et dans l'espace. Les premiers vers se placent dans le grand du jour, à l'heure où les bergers se reposent, nonchalants sous l'ombrage; les derniers peignent le déclin du jour, à l'heure où les feux s'allument pour la préparation du repas, où les ombres portées par les masses des montagnes s'allongent. Au début, nous voyons Mélibée, arrivé avec son troupeau devant le hêtre qui abrite Tityre étendu, s'arrêter et engager la conversation; quand elle est près de sa fin, et que le soleil descend, il se remet en marche : *ite meae, felix quondam pecus, ite, capellae* (v. 74). Le décor du fond est décrit par Mélibée (v. 46-58), qui montre les détails du paysage (*hic... hinc... hinc*). Dans ce cadre et dans cet éclairage déclinant, qu'un metteur en scène n'aurait aucune peine à réaliser, le mouvement est dramatique, non seulement par les plaintes de Mélibée exproprié, par les allusions aux événements tragiques de 40 av. J.-C., aux confiscations de terres et aux dangers courus par le patrimoine de Virgile, mais aussi par la progression du dialogue. Le premier couplet (v. 1-5) est l'exposition; une double antithèse est le sujet de l'entretien et préside à son déroulement : opposition entre le sort de Tityre et celui de Mélibée, d'une part; entre les deux caractères, d'autre part. Parce que Tityre est un rustre heureux de garder son bien et d'en jouir, plutôt égoïste, il ne demande qu'à détailler les circonstances dans lesquelles il a obtenu la faveur de rester; aux questions de Mélibée il va répondre en remontant au déluge et en s'écartant du sujet, comme tous les gens de la campagne qui, lancés dans un propos qui leur agrée, bavardent et bavardent. Parce que Mélibée est sensible et délicat, il accepte la conversation, sans envier l'heureuse chance de Tityre, sans réagir brusquement; il s'apitoie seulement sur les hommes, les bêtes et les choses. Telle est, dans cette pièce, la progression, dramatique et vraisemblable. Reste la musique de scène qui pouvait l'accompagner; le texte de Virgile en fournit les éléments; le premier vers, avec ses *t* allitérants, est une suite de notes détachées, les essais du pipeau qui va préluder; le second, avec ses quatre *m*, murmure l'air qui prend forme et assurance; à l'autre bout du poème, les *a* du vers 82 s'accordent avec la tonalité vespérale, et le vers final (v. 83) se termine gravement en point d'orgue : *maioresque cadunt altis de montibus umbrae.* « Et les ombres, tombant du haut des monts, s'allongent ». Entre cette ouverture et ce finale, la mélodie monte et descend, plus vive ou plus grave, et l'on entendrait par exemple, pour les vers 53-58, se détachant sur un fond sonore, le susurrement des abeilles, les *a* et les *r* plus rocailleux de l'émondeur, le roucoulement des ramiers et le gémissement plus doux de la tourterelle.

Le scénario de la neuvième *Bucolique* se déroule aussi dans le temps, avec un changement de décor marqué par le vers initial et les vers 57-65 : au début, les deux interlocuteurs cheminent vers la ville; à la fin, ils sont à mi-chemin, et les principaux éléments du fond de scène sont décrits par Lycidas : une étendue d'eau, aplanie; un tombeau dans le lointain; des frondaisons que des cultivateurs élaguent; décor harmonieux et paisible, où se sont tues les brises murmurantes; calme plat, où la nature retient son souffle, après avoir entendu les vers de Ménalque chantés par Moeris. *Carmina* (v. 21), *canebat* (v. 26), *carmen* (v. 38), *numeros* (v. 45), *cantando* (v. 52), *carmina* (v. 53), *canamus* (v. 61). *cantantes* (v. 64-65), *carmina* (v. 67) : ce mélange de termes (47), où musique et poésie sont confondues, suggère une mélodie appropriée à ce mime gracieux.

Plus mouvementé est le dialogue de la pièce III, qui commence par une querelle, continue par une joute poétique, avec intervention (au v. 55) d'un troisième personnage, du voisin Palémon pris comme arbitre. Le vers 12 évoque le décor : de vieux hêtres; pour le concours, juge et concurrents sont assis sur une herbe moelleuse (v. 55); et le dénouement (v. 111) sert de clausule au chant amébée et aux travaux du jour : « Maintenant, les gars, fermez les rigoles, les prés ont assez bu ».

Dans la pièce V, les chants parallèles de Mopsus et de Ménalque sont les pièces maîtresses; nous en avons parlé plus haut. Le décor est planté avec assez de précision dans les six premiers

(47) Comme les emplois de ἀείδειν et des mots similaires dans les *Idylles* de Théocrite; cf. Ph.-E. LEGRAND, op. cit., p. 418.

vers : ormeaux mêlés de coudriers; grotte tapissée d'une lambruche sauvage. Le vers 19 montre que les deux interlocuteurs sont entrés dans la grotte. Quant à la musique d'accompagnement, elle serait, pour chaque chant qui débute par un majestueux largo, un andante.

La scène initiale de la pièce VII nous met dans l'atmosphère et le décor du mime rustique; vient ensuite le chant amébée qui se développe comme il a été dit plus haut.

La pièce VIII, en ce qui concerne le déroulement scénique, se présente un peu comme la cinquième; mais la musique diffère, puisque les chants de Damon et d'Alphésibée sont divisés en strophes par un refrain.

Les autres pièces sont des monologues, et l'on hésiterait peut-être à parler de théâtre, de mise en scène et de musique d'accompagnement, si le témoignage de Servius n'était pas si catégorique : la sixième *Bucolique* fut chantée au théâtre par Lycoris. Nous voudrions savoir si elle était alors seule en scène, ou si elle accompagnait de son chant une figuration d'acteurs muets. On peut en effet imaginer cette églogue jouée, tandis que la chanteuse, en avant et sur le côté de la scène, à la manière d'un meneur de jeu ou d'une commère de revue, détaillerait ses notices mises en musique. Ainsi l'on verrait d'abord mimée la scène charmante de Chromis et de Mnasyle, ligotant le vieux Silène, aidés par Eglé, la plus belle (et la plus espiègle) des Naïades, qui lui barbouille de mûres sanglantes le front et les tempes. Ensuite des figurants passeraient au fur et à mesure que le chant évoquerait les légendes de Prométhée, d'Hylas, de Pasiphaé et d'Atalante, l'intronisation de Gallus (qui, dans le texte de Virgile, est toute une saynète à l'intérieur du scénario), les mythes de Scylla, de Térée et Philomèle. La mélodie, plus vive et plus gamine, accompagnerait la scène des vers 13-30; elle serait ensuite plus ample, plus majestueuse, lorsque Silène se met à chanter, adaptée au ton des vers, puisque le *carmen* entraînait toute la nature dans un mouvement d'enthousiasme harmonieux. Enfin les trois derniers vers indiquent, comme le dénouement des pièces I, IX, III, que les heures ont passé; *...et inuito processit Vesper Olympo :* autre point d'orgue, éclatant comme l'astre naissant, tandis que celui de la pièce I (*...umbrae*) annonçait l'obscurité nocturne.

Mais le monologue le plus riche, pour un metteur en scène, serait celui de Corydon, dans la deuxième *Bucolique*. Même decrescendo de l'éclairage que dans la première : le chant commence à l'heure où la canicule dévorante contraint tous les êtres au repos, où les troupeaux cherchent l'ombre et le frais, où les lézards se cachent dans les buissons d'épines, où les moissonneurs vont prendre leur repas; mais Corydon ne connaît aucun répit, et sa passion le tracasse, comme le soleil de midi excite les rauques cigales (v. 8-13); tandis qu'il exhale ses plaintes, le soir vient, mais n'apporte à son ardeur aucune trêve (v. 66-68, avec indication du changement de décor). Ainsi le monologue de Corydon, comme le dialogue de Tityre et de Mélibée, s'insère entre l'heure de midi et le coucher du soleil; fiction et raccourci bien dramatiques, puisqu'au théâtre une représentation de trois heures figure et resserre une journée de vingt-quatre heures. Aussi bien ce monologue, animé de sursauts et de revirements passionnés, se divise en couplets, entre lesquels on imagine aisément des silences douloureux, tandis que la musique d'accompagnement prolongerait sa mélopée; au début de chaque couplet, les tours interrogatifs ou impératifs du monologue indiquent les reprises vives de la mélodie. De l'épigramme de Méléagre qui l'a inspiré, Virgile a tiré le développement chronologique d'un monologue qui est un petit drame (48).

Même orchestration des plaintes de Gallus, dans la dixième *Bucolique*, parce que nous y retrouvons les mêmes sursauts et contradictions de la passion qui ballotte le héros de l'espoir au découragement, des résolutions énergiques à la capitulation. Gallus dit lui-même qu'il veut moduler ses vers sur le pipeau du pâtre sicilien. Dans ses plaintes (v. 31-69), qui rappellent celles de Corydon et qui font penser à certains monologues passionnés de Racine, les anaphores (*aut... aut; sine... sine; et... et; hic... hic... hic... hic; a... a... a; iam... iam; rursus... rursus; ipsa... ipsae; nec si... nec si*), les effets d'écho et de résonance (*Arcades... Arcades; Amyntas... Amyntas... Amyntas; nigrae... nigra; Amores... Amores; crescent... Crescetis*) et les assonances en fin de vers (*inquit... periti; armis... hostis; Cancri... Amori*), ou à l'intérieur du vers (*uestris... periti; legeret, cantaret; dura... frigora...*) montrent bien que Virgile a travaillé la musique de ce solo lyrique et comment il l'a travaillée.

Enfin je redis que l'agencement chronologique joue dans la quatrième Eglogue un rôle majeur; le cadre est le suivant : v. 8, la naissance de l'enfant est imminente; v. 50-53, il naît; v. 60, il est né; et, dans ce cadre, la prophétie se déroule chronologiquement, suivant la

(48) Cf. E. de Saint-Denis, *op. cit.*, p. 9; 27.

croissance du héros (49). Ainsi le principe de la composition dramatique se retrouve même dans la pièce qui ressemble le moins à une saynète.

*
* *

La conclusion de cet article est la condamnation de son titre. L'architecture des *Bucoliques ?* Qui dit architecture dit construction dans l'espace; la bucolique virgilienne se meut dans l'espace et dans le temps. L'édifice est statique; l'églogue, dynamique. L'un est fait intérieurement pour servir de cadre à la vie; l'autre est cadre et vie. L'un est fait extérieurement pour être vu; l'autre pour être entendue. L'un chante, suivant l'expression de P. Valéry, métaphoriquement; l'autre réellement.

Dans une excellente partie de son *Virgile, poète, artiste et penseur,* M[lle] A.-M. Guillemin a suggéré : « Le mime avait déjà inspiré à Théocrite les petites saynètes que sont plusieurs de ses idylles, mettant en scène soit des paysans, comme *Les moissonneurs,* soit des bourgeois, comme *Les Syracusaines.* C'est à lui certainement que Virgile a emprunté l'idée de faire de la plupart de ses églogues un petit mime rustique » (50). M[lle] A.-M. Guillemin est arrivée à cette définition en étudiant les divers genres qui, par leur influence combinée, expliquent la genèse des *Bucoliques :* l'idylle théocritéenne, le poème lyrique, l'épigramme, les arts figurés. Au même résultat nous venons donc de parvenir en oubliant la monumentale exégèse des *Bucoliques,* pour retourner au texte et comprendre les témoignages de Suétone-Donat et de Servius : comment ces pièces ont pu, dans l'antiquité, être portées au théâtre et chantées ? Oubliant le métier de philologue, nous avons essayé de les entendre, comme un metteur en scène. Si les indications de Suétone-Donat et de Servius étaient moins laconiques, si nous connaissions mieux l'histoire du mime et les conditions dans lesquelles la musique et la poésie s'alliaient au théâtre, nous pourrions consolider nos hypothèses. Néanmoins leurs indications sont formelles et suggestives.

Ph.-E. Legrand, qui a soigneusement étudié la « confusion des genres » dans les *Idylles* de Théocrite et conclu que la plupart sont « de petits drames » (51), n'a pas manqué de se demander si ces sortes de saynètes pouvaient être jouées. Son impression est que « la plupart des *Idylles,* soit par la structure des développements, soit par le choix des moyens d'expression, sont rendues absolument impropres à l'espèce d'exécution orale qu'elles paraissent d'abord comporter » (52). Il n'en va pas de même pour les *Bucoliques* de Virgile; et les témoignages concordants de Suétone-Donat et de Servius nous mettent à l'aise. L'imitation des *Idylles* théocritéennes ayant été le premier objectif de Virgile (premier en importance et premier en date dans le genèse des *Bucoliques*), c'est l'œuvre grecque qui a donné au poète latin l'idée de composer suivant les règles de l'art dramatique et les habitudes des mimographes. Mais entre la composition de Théocrite et celle de Virgile une différence capitale a rendu possible et facile « l'exécution orale » des *Bucoliques;* la matière est toujours simplifiée, stylisée par le poète latin; avec le mouvement dans l'espace et dans le temps, cette condensation des données est le fait du dramaturge; elle est aussi bien conforme au génie latin.

Enfin, la disposition de l'ensemble est une alternance de mimes où le dialogue occupe toute la place ou beaucoup de place (I, III, V, VII, IX), et de pièces où le chant l'emporte sur le parlé (II, IV, VI, VIII, X). Ainsi nous reprenons, en la corrigeant, la traditionnelle explication par une alternance de dialogues et de monologues (53). Autrement dit, dans les parties parlées, une musique d'accompagnement devait suffire, tandis que, dans les parties chantées (solos, duos des chants alternés), la mélodie devait être bien caractérisée.

E. de Saint-Denis.

---

(49) *Id.,* p. 39.
(50) A.-M. Guillemin, *op. cit.,* p. 51.
(51) Ph.-E. Legrand, *op. cit.,* p. 439.
(52) *Id.,* pp. 413-429.
(53) Explication inacceptable, puisqu'elle vaut seulement pour les pièces I à VII, mais que la pièce VIII, où paraissent et chantent deux bergers, Damon et Alphésibée, détruit l'alternance des dialogues et des monologues.

La langue grecque dans les archives minoennes

Tandis que s'épanouissait en Crète la civilisation « égéenne » du Minoen Récent II, vers 1450-1410/1405 av. J.-C., les scribes qui tenaient les archives royales du Palais de Cnossos se servaient d'une écriture, dite Linéaire B (1), dont des tablettes d'argile paraissent avoir essentiellement constitué le support matériel — c'est du moins le seul, ou presque, qui soit parvenu jusqu'à nous.

En 1952, malgré un demi-siècle d'efforts, le Linéaire B restait inintelligible et l'on admettait communément qu'il notait une langue « méditerranéenne » sans lien de parenté avec les langues indo-européennes. Or, depuis l'an passé, le Linéaire B est en voie de déchiffrement et l'on est sûr qu'*il recouvre du grec*. Telle est l'étonnante nouvelle que deux Anglais, Michael VENTRIS et John CHADWICK ont annoncée dans le *Journal of Hellenic Studies*, 73 (1953), pp. 84-103 (2).

Ainsi, pendant « l'âge d'or de la Crète » (Glotz), on parlait grec au Palais de Cnossos; le prince qui régnait sur l'île était grec; c'est un roi grec qui, dans la salle du trône, pouvait admirer la fresque fameuse des « Griffons ».

∴

En 1900, rappelons-le, Evans mit au jour les premiers documents connus écrits en Linéaire B : dans les ruines du Palais de Cnossos (détruit vers 1410/1405 av. J.-C.), il recueillit, de 1900 à 1904, environ 1800 tablettes ou fragments de tablettes. Mais il fallut attendre plus de trente ans pour trouver ailleurs ce genre d'écriture : c'est seulement en 1939 que les fouilles gréco-américaines de Pylos (la Pylos de Nestor) déblayèrent un palais « mycénien », incendié vers 1200 av. J.-C., où l'on découvrit près de 620 nouveaux documents. En 1952, on trouvait une quarantaine de tablettes ou de fragments à Mycènes. On possède enfin quelques brèves inscriptions peintes sur des vases exhumés à Thèbes, Orchomène, Eleusis et Tirynthe.

Quand les textes de Cnossos (fouilles de 1900-1904) et de Pylos (fouilles de 1939) eurent enfin été publiés en 1951 et en 1952 (3), on avait déjà fait un important travail de classement et l'on avait en main les données suivantes :

1° Ces tablettes sont des archives domestiques, celles de l'année qui a précédé la destruction des palais. Elles consistent en catalogues d'hommes et de femmes, d'objets manufacturés, de denrées, etc. (4). Avant même de les déchiffrer, on parvenait à les classer grossièrement grâce

---

(1) Pour le Linéaire A, voir *infra*, p. 190.

(2) Voir depuis : M. VENTRIS et J. CHADWICK, *Antiquity*, 27 (déc. 1953), pp. 196-206 : *Greek Records in the Minoan Script*. L. R. PALMER, *Gnomon*, 26 (1954), fasc. 2, pp. 65-67. S. DOW, *American Journal of Archaeology*. 58 (1954), pp. 77-129 : *Minoan Writing*. M. VENTRIS, *Archaeology*, 7 (1954), fasc. 1, pp. 15-21 : *King Nestor's four-handled Cups. Greek Inventories in the Minoan Script*. A. FURUMARK, *Eranos*, 51 (1953), pp. 103-120; *ib.* 52 (1954), pp. 18-60 : *Aegäische Texte in griechischer Sprache*.

(3) Emmett L. BENNETT, Jr, *The Pylos Tablets*, Princeton, 1951. [† EVANS], *Scripta Minoa*, vol. II. ed. † MYRES, Oxford, 1952. Depuis, on consulte les ouvrages suivants : E. L. BENNETT, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 97 (sept. 1953), pp. 422-470 : *The Mycenae Tablets*, with an Introduction by Alan J. B. WACE. E. L. BENNETT, *A Minoan Linear B Index*, New Hawen, Yale University Press, 1953.

De nouvelles tablettes (environ 300), trouvées à Pylos en 1952, ne sont pas encore publiées. Toutefois, l'une d'elles (n° 641), que M. VENTRIS analyse dans *Archaealogy*, l.l., a été reproduite par Carl W. BLEGEN dans les *Mélanges* ŒCONOMOS (Athènes, 1953), pp. 59-62. Il en sera question plus loin, p. 191.

(4) A l'exclusion, comme on le sait maintenant, de textes littéraires ou religieux, de lettres administratives, de décrets. Ce fait est à la fois fâcheux et heureux : fâcheux, parce que les renseignements que ces tablettes peuvent donner sur l'état de civilisation restent limités; heureux, parce que le vocabulaire de ces documents est très concret (les substantifs y sont dominants) et que le déchiffrement s'en trouve, en quelque mesure, facilité.

aux idéogrammes (5) qui accompagnent l'écriture proprement dite : HOMME, FEMME, CHEVAL, CHAR, CUIRASSE, etc. Avec Evans, on pouvait aussi reconnaître le *sens* de certains mots (6) (comme on comprend une enseigne sans la lire), par exemple, le mot « jeune homme ».

2° Le Linéaire B est une écriture phonétique; avec ses 88 signes, il ne peut être une écriture alphabétique et comme la longueur des mots va de 1 à 8 signes, le Linéaire B est une *écriture syllabique.*

3° Le Linéaire B apparaît d'abord en Crète, vers 1450, *où on ne le trouve jamais ailleurs qu'à Cnossos.* A date plus basse, on le voit répandu sur le Continent, à Mycènes (vers 1275), à Pylos (vers 1200), etc. Il disparaît après 1200. Le Linéaire B est donc plus récent que le Linéaire A, autre écriture syllabique qui commence à être employée vers 1800/1750 et qui reste en usage jusque vers 1410/1405. Mais à la différence du Linéaire B, *le Linéaire A apparaît partout en Crète* où on le rencontre dans 14 sites différents dont Cnossos et Haghia Triada; en revanche, il est à peu près ignoré hors de Crète. Comme la moitié environ des signes du Linéaire B est commune au Linéaire A, le Linéaire B est une adaptation du Linéaire A, vraisemblablement faite à Cnossos (7).

4° Le Linéaire B recouvre la même langue à Cnossos que sur le Continent, le vocabulaire étant visiblement le même ici et là. Cette langue est une langue à flexions (travaux fondamentaux, entre 1945 et 1949, de feu Alice Elizabeth KOBER).

Tel était donc, en gros, l'état de la question en 1951-1952.

* * *

Quand les tablettes de Cnossos et de Pylos sont publiées, M. VENTRIS peut attaquer le problème en utilisant un matériel abondant et enfin commodément réuni. Il applique alors la méthode classique de décryptement d'un chiffre à substitution simple dont la clef est ignorée. Mais, ce qui est grave, on n'a pas la moindre idée de la langue que note le « chiffre » minoen-mycénien.

Dans une première phase, M. VENTRIS, négligeant le problème de la langue, porte son effort sur l'écriture qu'il *analyse.* Il étudie la fréquence des signes et leur répartition : signes surtout initiaux, signes fréquemment finaux, signes alternant en fin de mots, etc. Puis il répartit les signes syllabiques sur une « grille » en forme de damier : sur une même ligne horizontale, les signes portant évidemment la même consonne (8); sur une même ligne verticale, les signes portant la même voyelle. Mais il est clair que si, sur cette grille, les signes sont liés entre eux par des correspondances *relatives,* on ignore encore, à ce moment, leur valeur phonétique *absolue.*

C'est alors que commence la seconde phase du décryptement : il s'agit de proposer des valeurs phonétiques absolues pour chaque signe de la grille. Arrivé à cette étape de substitution, tout décrypteur cherche « le mot probable » dans la langue qu'il suppose notée par le cryptogramme. M. VENTRIS se tourne d'abord vers l'étrusque : il échoue. Faisant alors sienne, comme hypothèse de travail, la thèse que, pour des raisons historiques, soutiennent quelques archéologues (WACE, BLEGEN, etc.), il admet la possibilité de trouver du grec sous le Linéaire B. Au mois de mai 1952, M. VENTRIS pense pouvoir attribuer à tel de ces signes la valeur *KO* dans les deux « mots probables » *KO-no-so* (Cnossos) et *KO-wo* (κορϜος « jeune homme », mot qu'Evans com-

---

(5) Ce sont des dessins représentant les personnes, les animaux, les objets catalogués. On les transcrira ici en lettres capitales. Ils sont, à l'occasion, suivis de nombres qu'on sait lire.

(6) Car, *point capital,* le Linéaire B sépare généralement les mots.

(7) On ne lit pas le Linéaire A qui doit recouvrir une autre langue que le grec. Voici d'autre part comment on peut, aujourd'hui, interpréter cette répartition des deux syllabaires : arrivés en Hellade vers 1900 av. J.-C., les Grecs ont ignoré l'usage de l'écriture jusqu'au moment où ils ont conquis Cnossos. C'est à Cnossos même qu'ils ont fait l'apprentissage de cette technique en utilisant partiellement un système fait pour une autre langue que la leur (voir S. Dow, *l.l.,* pp. 117-118, 128. Avis différent chez A. FURUMARK, *Eranos,* 51 [1953], p. 107). *Mais personne d'autre que les administrations royales ne* paraît *s'être jamais servi de l'écriture.* Ainsi pourrait s'expliquer la remarquable fixité du Linéaire B, pendant plus de deux siècles : il était peut-être la propriété de collèges de scribes royaux.

(8) Voici un exemple qui permet de comprendre cette « évidence » : à supposer que le latin soit écrit avec un syllabaire, les formes DOMINE, DOMINI, DOMINO seront notées par trois signes, *do-mi-ne,* etc., *les deux premiers* restant seuls constants (*do-mi*). Mais la fin du mot offrira trois signes différents *-ne, -ni, -no*; on en conclura que chacun des trois signes en alternance porte *la même consonne* (ici : *n-*), suivie d'une voyelle à chaque fois différente. Pour le détail, voir M. VENTRIS, *Antiquity,* pp. 202-205.

prenait sans le lire) (9). Puis il reconnaît les noms de lieu Amnisos (10), Phaistos, Lyctos, Tylissos. De proche en proche, par une sorte de « réaction en chaîne » les signes répartis sur la grille prennent une valeur phonétique. En 1953, sur les 88 signes du syllabaire, 65 (les plus fréquents) paraissent interprétés, 54 de manière sûre; 11 restent douteux (11).

La grille des transcriptions phonétiques forme donc un système cohérent, tous les signes étant liés entre eux par des correspondances rigides. On ne saurait donner deux valeurs à un même signe pour la commodité du moment, admettre, par exemple, que le signe *pe* puisse équivaloir dans un cas à *po;* car, à jongler ainsi avec *un seul* signe, tout le système de trans-

CONSONANT	VOWEL 1	VOWEL 2	VOWEL 3	VOWEL 4	VOWEL 5
(H-)	A AI	E	I	O	U
D-	DA	DE	DI	DO	DU
J-	JA	JE		JO	
K- G- CH-	KA	KE KWE ?	KI	KO	KU
M-	MA	ME	MI	MO	
N-	NA NWA ?	NE NEKO ?	NI	NO	NU
P- B- PH-	PA	PE PTE	PI	PO	PU
QU- GU-		QE	QI ?	QO	
R- L-	RA RJA	RE	RI	RO RJO	RU
S-	SA	SE	SI	SO	SU
T- TH-	TA TJA ?	TE	TI	TO	TU
W-	WA	WE	WI	WO	
Z-		ZE		ZO	ZU ?

FIG. 1. — La « grille » de M. VENTRIS, en décembre 1953.
D'après M. VENTRIS, *Antiquity*, 27 (1953).

cription s'écroulerait. Or, telle qu'elle est, cette grille « réussit » : en l'appliquant aux textes de Cnossos et de Pylos, M. VENTRIS, secondé par J. CHADWICK, reconnaît des mots grecs et, ce qui est plus net encore, des flexions grecques, souvent semblables aux flexions de la langue homérique; son hypothèse de travail se trouve justifiée !

Mais si encourageants qu'aient été ces résultats, il fallait les soumettre à un *contrôle*, dernière étape d'un décryptement. Pour que ce contrôle soit décisif, il doit porter sur un texte vierge qui ne soit entré ni dans l'analyse de l'écriture ni dans la tentative de substitution des valeurs phonétiques absolues. Sinon, pour brillante qu'apparaisse la réussite, on peut toujours redouter les jeux d'un hasard heureux, des coïncidences spécieuses ou des pétitions de principe. Le texte vierge, ce sont les fouilles menées à Pylos, en 1952, qui l'ont fourni (12) : il s'agit

(9) Voir VENTRIS, *Archaeology*, p. 17.
(10) Vu la grande fréquence, dans les textes, du signe qui apparaît au début du mot *A* (*-mi-ni-so*), KOBER et KTISTOPOULOS avaient déjà suggéré que c'était un *A*.
(11) A la fin de 1953 (cf. *Antiquity*, p. 201), 63 signes sûrs, 6 douteux.
(12) Tablette n° 641; voir ci-dessus, p. 189, note 3.

d'une tablette de forme allongée, écrite sur trois lignes; elle est particulièrement précieuse parce qu'elle offre des idéogrammes très nettement dessinés, représentant les objets enregistrés : leur nombre est indiqué par des traits qui suivent les idéogrammes.

On y lit notamment :

l. 1 *ti-ri-po-de ai-ke-u ke-re-si-jo we-ke* TRÉPIED, 2 [...]

τριποδε Αιγευς Κρησσιος (? Fεχει

« Deux trépieds; Egée le Crétois (?) les apporte ».

ti-ri-po ke-re-si-jo we-ke a-pu *ke-re-a* [/ *ke-ka-u-me* [*no ?*

τριπος · Κρησσιος (?) Fεχει απυ σκελεα κεκαυμενος ?

« Un trépied aux pieds brûlés: le Crétois (?) l'apporte ».

l. 2 [...] *di-pa-e me-zo-e ti-ri-o-we-e* COUPE A TROIS ANSES, 2

διπαε μεζοε τριωFεε

« Deux grandes coupes à trois anses » (13).

di-pa me-wi-jo qe-to-ro-we COUPE A QUATRE ANSES, 1

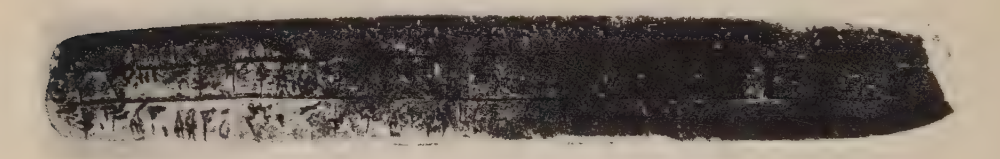
διπας μειFιον κʷετρωFες

« Petite coupe à quatre anses » (14).

l. 3 [...] *di-pa me-wi-jo a-no-we* COUPE SANS ANSE, 1

διπας μειFιον ανωFες

« Petite coupe sans anse ».



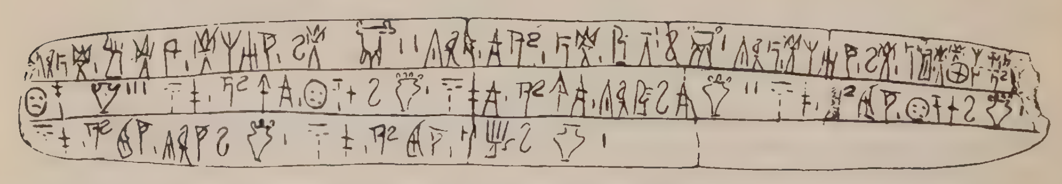


FIG. 2 et 2 *bis*. — Tablette des trépieds et des coupes, Pylos n° 641 (long. 25,4 cm × larg. 3,6 cm). Elle a apporté la preuve de la réussite. D'après C. W. BLEGEN, *Mélanges Oeconomos*.

Désormais, grâce à cette tablette, la valeur phonétique d'*au moins* 14 signes (*ti, ri, po, de, di, pa, e, jo, we, qe, to, ro, a, no*) est indiscutable. Ces résultats sont décisifs et lèvent les

(13) Littéralement : « à trois oreilles »; cf. Théocr. 1, 28 : κισσύβιον... ἀμφῶες, et le sens d'οὔατα, Hom. *Il.* 11, 633, dans la description de la coupe de Nestor. La forme ἀμφῶες était, jusqu'à présent, unique en son genre et de date assez basse; on pouvait la suspecter. On voit aujourd'hui que ce type d'adjectifs est très ancien et qu'il était usuel à haute date : c'est la confirmation qu'il a existé un vieux substantif neutre *oFos (ind. eur. **ousos*) « l'oreille » (d'où l'attique τὸ οὖς) donnant des composés en -ωFης ; cf. τὸ γένος, εὐγενής.

(14) Comme la coupe de Nestor; voir la note précédente .

doutes (15). Pourtant le déchiffrement ne fait que commencer, car il se heurte à des difficultés de deux ordres.

C'est d'abord que le Linéaire B est une écriture extraordinairement rudimentaire, comme on a pu s'en apercevoir. Il y a, pour un mot comme *di-pa*, plusieurs centaines de possibilités *théoriques* de transcription. On comprend que les scribes aient souvent senti la nécessité d'idéogrammes déterminatifs ! Mais, si les conventions orthographiques de ce syllabaire sont grossières, elles ont du moins l'avantage d'être constantes. En voici quelques-unes des plus remarquables :

1) Un même signe, transcrit par *ka*, note γᾰ̄, κᾰ̄, χᾰ̄ : de même pour *ke* (= γε, γη, κε, κη, etc.), *ki*, *ko*, etc. Le signe *pa* note βᾰ̄, πᾰ̄, φᾰ̄ ; de même pour *pe*, *pi*, etc.

2) Il existe une série spéciale *qe*, *qi*, *qo* marquant ce qui a été, en grec commun, des « labio-vélaires ». On ne saurait évidemment dire comment elles se prononçaient à Cnossos et ailleurs; on les transcrit, dans le doute, par γ^{w}, κ^{w}.

3) Le digamma est noté.

4) Les consonnes *l* et *r* sont confondues : *ke-re-a* = σκελεα (on peut lire aussi χειλεα, « lèvres, bords » !).

5) Les groupes de consonnes sont décomposés de la manière suivante : *ti-ri* = τρι *ku-ru-so-jo* = χρυσοιο etc.

Ce n'est pas ici le lieu d'exposer le détail de ces conventions orthographiques. Elles surprendront peut-être, mais on se rappellera qu'en pleine époque classique, les Grecs de Chypre employaient encore un syllabaire dont les règles orthographiques étaient à peine moins médiocres.

L'autre difficulté est que les tablettes les plus récentes (Pylos) sont antérieures d'au moins 350 ans au plus vieux texte grec connu : les parties les plus anciennes de l'*Iliade* ne semblent pas remonter plus haut que 850 av. J.-C. C'est assez de temps pour que le vocabulaire ait évolué; des mots ont disparu, surtout les termes techniques. Ainsi, dans le demi-millénaire qui sépare les textes de Cnossos de l'Epopée, le vocabulaire du char de guerre a pu se perdre en partie. Aussi la tablette suivante (Cnossos, n° 0405. éd. Myres) est-elle d'interprétation douteuse :

l. 1 *wi-ri-ni-jo o-po-qo ke-ra-ja-pi o-pi-i-ja-pi o-u-qe pte- no*

l. 2 < *i-qi-ja* > (16) *po-ni-ki-ja a-ra-ro-mo-te-me-na a-ra-ru-ja a-ni-ja-pi*

Ϝρινιον †οπωκ^{w}ον κεραιᾱφι ?οπιιᾱφι · ουκ^{w}ε ?πτερνον

< ικκ^{w}ιᾱ > φοινικιᾱ αρᾱρμο...μενᾱ, αρᾱρυια ᾱνιᾱφι

« Un porte-mors (?) de cuir avec un ...?... de corne, et pas de ...?...
< Un char > peint en rouge, tout assemblé (?), muni de rênes ».

Le mot †ονωκ^{w}νο n'est pas attesté en grec classique, mais il est clairement analysable et rien ne l'empêche d'être grec : il est formé avec la « préposition » οπι (= ἐπί) attestée dans d'autres tablettes, et avec le nom du « visage » (hom. acc. ὦπα); †οπωκ^{w}ον parallèle à μέτωπον, πρόσωπον désigne un objet placé *sur la tête* du cheval. Αρᾱρμο... μενᾱ se présente comme un participe parfait en rapport avec ἁρμόζω mais ce rapport n'est pas clair et on ne peut transcrire entièrement le mot. ?Πτερνον et ?οπιιᾱφι sont mystérieux (17).

Cet exemple visait simplement à montrer dans quelles voies les linguistes sont amenés à chercher : ils utilisent les ressources de la grammaire historique grecque et souvent aussi celles de la grammaire comparée des langues indo-européennes. Il reste que les termes empruntés à des langues non indo-européennes — il y a sûrement de ces mots-là — risquent de n'être jamais compris.

---

(15) Depuis, on annonce la découverte de nouvelles confirmations; cf. la lettre de Blegen, citée par S. Dow, *l. l.*, p. 99 : « [Bennett] has discovered some further and very striking confirmation on other related tablets ».

(16) Complément sûr, le mot *i-qi-ja* étant attesté dans des textes parallèles.

(17) Ϝρινιον οπωκ^{w}ον est la lecture de Palmer, *Gnomon*, l.l. Le mot *a-ra-ro-mo-te-me-na* ne peut malheureusement pas se lire *αρᾱρμοδμενᾱ (forme qui serait claire), parce que le Linéaire B distingue *de* et *te*. A. Furumark, *Eranos*, 52 (1954), p. 57, propose de comprendre ?πτερνον « marchepied » (« bezeichnet, vielleicht das Trittbrett »); le mot signifierait proprement *talon* (cf πτέρνη) .

Voici maintenant deux textes moins décevants; le second est la plus longue phrase que nous possédions présentement :

— Tablette de Pylos (Ae 04) :

ke-ro-wo po-me a-si-ja-ti-ja o-pi ta-la-ma-<ta>-o qe-to-ro-po-pi o-ro-me-no HOMME, 1
KE-RO-WO ποιμην Ασιατιᾱς οπι Θαλαμα<τᾱ>ο κ^{w}ετροποπφι ορομενος (18).
« KE-RO-WO, berger d'Asiatia [*nom de lieu*, connu ailleurs] gardant les bestiaux de Thalamatas ».

On rapprochera Homère, *Od.*, 14, 103-4 :

Ἐνθάδε τ'αἰπολία πλατέ ' αἰγῶν ἕνδεκα πάντα
ἐσχατιὴν βόσκοντ' · ἐπὶ δ'ἀνέρες ἐσθλοὶ ὄρονται.

« Ici, dans notre Ithaque, est son armée de chèvres, onze hardes en tout, qu'à l'autre bout de l'île, gardent d'honnêtes gens » (trad. V. Bérard).

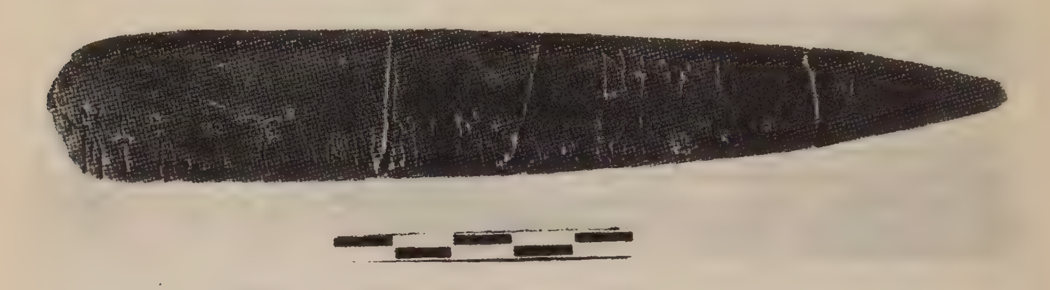


FIG. 3 et 3 *bis*. — Tablette de Pylos, *Ae 04* : le berger KE-RO-WO.
D'après M. VENTRIS, *Archaeology*, 7 (1954), fasc. 1.

— Tablette de Pylos (Eb 35) :

l. 1 *i-je-re-ja e-ke-qe e-u-ke-to-qe e-to-ni-jo e-ke-e te-o*

l. 2 *ko-to-no-o-ko-de ko-to-na-o ke-ke-me-na-o o-na-ta e-ke-e* GRAIN, $3\frac{57}{60}$

ιερεια εχει κ^{w}ε ευχετοι κ^{w}ε †ετωνιον εχεεν θεον,
†κτοινοοχος δε κτοινᾱων †γεγεμμενᾱων †ονᾱτα εχεεν (19)

« La prêtresse reçoit [ceci] et déclare solennellement que le dieu a la véritable propriété [des terres], mais qu'à titre d'usufruitière, elle a les revenus des terres qu'elle a comme tenures (?) ».

(18) Attique τετράποσι « quadrupèdes ». Ορομενος apporte une nouvelle preuve que l'homérique ὄρομαι n'a jamais eu de digamma initial (voir P. CHANTRAINE, *Grammaire homérique*, I, p. 124) et que le hiatus ἐπίουρος réclame une autre interprétation, id., *ib.*, p. 90 ss.).

(19) † Ετωνιον (à côté de ἐτ-ός, ἐτ-εός, ἔτ-υ-μος, ἐτήτυμος, tous adjectifs signifiant *vrai*) a le suffixe -ώνιος que les grammairiens anciens donnent pour éolien; cf. ἐτυμώνιον, *vrai*. Voir P. CHANTRAINE, *La formation des noms...*, p. 42.

Seul, le mot *ke-ke-me-na-o* est douteux. Dans les textes, on a très souvent *ke-ke-me-na ko-to-na* qui alterne avec *ki-ti-me-na ko-to-na*, κτιμενᾱ κτοινᾱ « terre habitée et cultivée ». M. VENTRIS et J. CHADWICK proposent de lire *ke-ke-me-na* ?κεκειμενᾱ participe parfait de κεῖμαι en rapprochant le parfait sanskrit *çiçye*. Ce n'est qu'un pis-aller, car ?κεκειμενᾱ est une forme surprenante en grec, et le sens même n'en serait pas clair. Aussi proposons-nous la lecture †γεγεμμενᾱ participe parfait passif du verbe cypriote *γεμω « prendre. tenir ». indirectement attesté par :

Hom. aor. γέντο « il prit ».
Hésychius : ἀπόγεμε · ἄφελκε « retire ».
Hésychius : ὔγγεμος · συλλαβή « prise ».

Une γεγεμμενᾱ κτοινᾱ serait une terre occupée sur le domaine inaliénable d'un dieu ou d'une communauté et concédée comme *tenure* (littéralement : « terre *tenue* ». Cf. à Pylos : Αἰθιοκ^{w}ς ἐχει κ^{w}ε †ὀνᾱτον †γεγεμμενᾱς κτοινᾱς παρο δᾱμω †κτοινοοχος « Ethiops, à titre d'usufruitier, a le revenu d'une tenure concédée sur le domaine public »), par opposition à la κτιμενᾱ κτοινᾱ terre mise en valeur par un authentique propriétaire qui la possède personnellement (20).

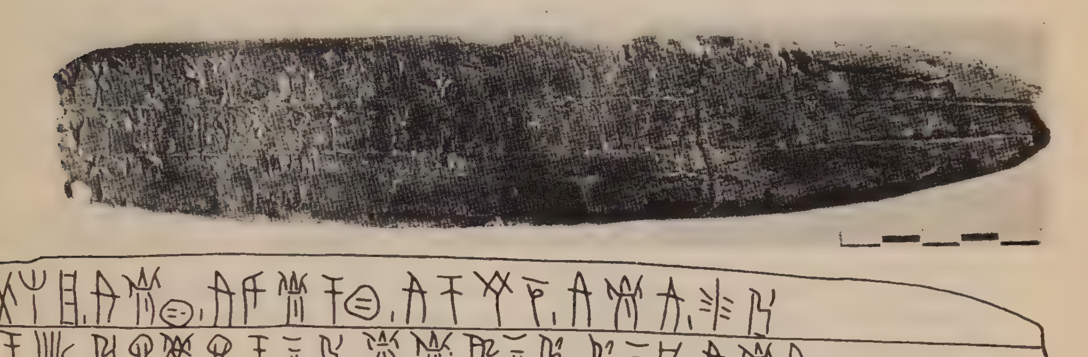


FIG. 4 et 4 *bis*. — Tablette de Pylos, *Eb 35* : la prêtresse.
La plus longue phrase de *vieil achéen* présentement connue. D'après *Archaeol*. l. l.

En 1953, malgré toutes ces difficultés, la lecture est déjà assez avancée pour que l'index complétant l'article de M. VENTRIS et J. CHADWICK (dans *J.H.S.*), contienne 230 mots dont 161 sont sûrement grecs (70 %), 39 peuvent l'être (17 %. Mots du type †οπωκ^{w}ον, †ετωνιον), 30 sont douteux (type ?πτερνον). Et pourtant, les noms de personnes explicables par le grec n'y sont pas tous enregistrés.

*
* *

Le déchiffrement du Linéaire B apparaît déjà gros de conséquences d'ordre linguistique et historique.

Le grec est maintenant la seconde langue indo-européenne attestée dans le temps : s'il passe toujours après le hittite, il vient avec le védique. Il apparaît dans ces tablettes sous une forme ancienne plus proche du grec commun que celle d'aucun autre dialecte. En outre, nulle part,

(20) Je retrouve le même avis chez A. FURUMARK, *Eranos*, 52 (1954), p. 36, bien que l'auteur lise, faute de mieux, ?κεκειμενᾱ.

ni à Cnossos ni sur le Continent, le *vieil achéen* (21) ne semble diversifié : il est un. Ce qui est notable aussi, c'est qu'il paraît offrir, pendant plus de deux siècles (1450-1200) une grande stabilité, celle d'une société féodale solidement assise et très hiérarchisée. On comprend donc que la linguistique puisse attendre du vieil achéen d'heureux enseignements; mais déjà la sûreté de la méthode historique et comparative se trouve vérifiée : ainsi le mot αρτοποκʷος (à Mycènes) confirme l'étymologie d'ἀρτοκόπος « boulanger » proposée de longue date (ind.-eur. *$^{*}pek^{w}$- « cuire »); la forme αρᾱρϜοα = ἀρᾱρότα apporte une nouvelle preuve que le participe parfait était formé avec un suffixe *-wōs-* alternant avec *-wōt-*, etc. On doit aussi à la vérité de dire que quelques étymologies semblent infirmées, mais rarement.

Malgré la tentation, il est encore trop tôt pour situer le vieil achéen dans l'ensemble des dialectes grecs. Certains traits paraissent l'apparenter à l'arcado-cypriote (22) — ce qui n'est pas étonnant : on tenait depuis longtemps pour très probable qu'Arcadiens et Cypriotes parlaient une langue issue du vieil idiome achéen. D'autres traits font penser à l'éolien (23). En fait, un seul point est vraiment acquis : le vieil achéen n'est pas un dialecte dorien, puisque -τι final est déjà passé à -σι (ποσι = ποτί, εχονσι = ἔχουσι etc.). Là non plus, il n'y a rien de surprenant : on savait déjà qu'à cette date, les bandes doriennes n'ont pas encore pénétré en Grèce. Ce sont elles qui précisément ruineront les royaumes achéens; la tradition grecque le disait : la langue, après l'archéologie, le confirme.

L'histoire gagne aussi à ce déchiffrement. L'idée d'une colonisation du Continent par les Crétois est définitivement ruinée, *au moins pour la période qui s'ouvre en 1450.* C'était la thèse que soutenait Evans, suivi par Glotz et d'autres. Les archéologues qui la combattaient (WACE, puis BLEGEN, Miss KANTOR) et qui plaidaient pour l'indépendance, sinon la suprématie du Continent au Minoen Récent II, se trouvent justifiés : la vieille querelle qui durait depuis environ 1925 est tranchée en leur faveur.

Enfin, l'on a des documents de première main qui permettent de mieux se représenter l'état de civilisation dont Homère donne le reflet. Si maigres soient-ils, ils sont sûrs et valent mieux que « l'Histoire écoutée aux portes de la Légende ».

Au sommet de la société achéenne, il y a le prince Ϝαναξ et le « meneur de peuples » (λᾱϜᾱγετᾱς). Pour se faire obéir, ils ont leurs messagers et leurs héraults. A ces chefs sont attachés personnellement des travailleurs qui œuvrent sur leur domaine (τεμενος, à Pylos). Les paysans peinent sur le sol, tandis que bouviers, chevriers, porchers font paître les troupeaux sur lesquels des inspecteurs ont la haute main (24). Tout cela confirme que la richesse d'un roi achéen est celle d'une aristocratie terrienne.

Partout la division du travail est poussée à l'extrême; on s'en doutait à voir la perfection des ouvrages que les archéologues étudient : elle réclame autre chose que des ouvriers d'occasion. Si Homère ne parle guère de leur peine, c'est qu'ils ne sont pas gens à qui son public aristocratique puisse longtemps s'intéresser.

Charpentiers (τεκτονες) et maçons (τοιχοδομοι) construisent la maison; le forgeron apporte son concours : il travaille le bronze (25), le fer ne devant pas être d'usage courant (si même

---

(21) *Minoen* ou *mycénien* sont des termes trop étroits : la langue déborde la Crète et Mycènes. Aussi vaut-il mieux dire *vieil achéen* (VENTRIS et CHADWICK : *Old Achaean*), puisque le nom d'*achéen* désigne déjà le dialecte de l'Achaïe classique.

(22) Forme υπαρ- (= ὑπερ-) ; désinence verbale -τοι (= -ται). Ce type de désinences -τοι, -ντοι, est donc très ancien en grec, peut-être hérité de l'indo-européen, comme l'a soutenu Martin SANCHEZ RUIPEREZ, *Emérita*, 20 [1952], pp. 8-31 : *Desinencias medias primarias indoeuropeas* ; mots Ϝαναξ, *γεμω, etc.

(23) Désinences nominales -ᾱο (-ᾱων), -οιο ; morphème -φι ; suffixe -ώνιος, etc. D'autres traits enfin sont communs à l'éolien et à l'arcado-cypriote : κʷετρο-, thess. πετρο- (= att. τετρα-); απυ (= ἀπό), etc. Tout cela semble montrer que le vieil achéen représente la communauté linguistique d'où sont issus éolien et arcado-cypriote classiques, dialectes qui, comme on le savait déjà, sont apparentés. Quant à certains « éolismes » d'Homère (-ᾱο, -οιο, formes comme ἤμβροτον = att. ἥμαρτον), ils ne sont sans doute que des « archaïsmes », formes du vieil achéen conservées par la langue traditionnelle de l'épopée.

(24) *Paysan : ka-ma-e-u* †καμαευς (de κάμνω) ou †καμαευς (cf. dorien de Crète, acc. καμαν « champ ». Le mot *kama*, καμα « champ » se trouve à Pylos). *Bouvier :* γʷουγʷοτᾱς (= βουβότης. La présence d'une labio-vélaire à l'initiale de βόσκομαι est ainsi assurée); *chevrier :* †αιγιπατᾱς (nom d'agent formé sur la racine qu'on a dans lat. *pā-scō, pā-bulum;* gr. πατέομαι avec élargissement); *porcher :* συγʷωτας (= συβώτης); *inspecteur :* ερευτηρ (cf. dorien de Crète : ερευτᾱς); voir sur ce dernier mot PALMER, *Gnomon*, p. 67.

(25) Cf. à Pylos : τοσσοσδε *e-pi-da-to* (= επι <δε> δαστοι? cf. Hésiode, *Théogon.* 789) χαλκος πανσι « telle est la quantité de bronze qui a été répartie entre eux tous ». Il s'agit de forgerons qui ont reçu un certain poids de bronze à travailler, χαλκηϜες †ταλασιαν εχοντες Le mot †ταλασια désigne évidemment le poids (cf. τάλαντον); en grec classique, ταλασία, c'est le « travail de la laine » (même évolution sémantique que le latin *pensum*).

on le connaît, car on n'a pas encore trouvé son nom). Des chauffeurs (†πυρκαϝοι) entretiennent les foyers du Palais, des balayeurs (δακοροι) en assurent la propreté. A la confection des vêtements collaborent le tanneur (†διφθεραφορος), le tailleur (†ραπτηρ), la couturière (†ραπτρια ; le foulon (κναφευς les nettoie. Les faiseuses de bandelettes (†αμπυκοϝοργοι), les orfèvres (χρυσοϝοργοι) fournissent des parures aux élégants : l'or, l'argent, l'ivoire sont nommés dans nos tablettes. Avec le chasseur, le cuisinier (†σιτοποκϝος) et le boulanger pourvoient à la table. On se sert de récipients fabriqués par les potiers (κεραμηϝες). On est naturellement soigneux de son corps : qui se lave, est assisté d'une femme qui « coule le bain » (?λεϝοτροχοϝος). Enfin le médecin (ιατηρ) tente de soulager les malades.

Pour porter au loin la puissance économique et politique du Prince, les charpentiers de marine (†ναυδομοι) construisent les vaisseaux que mènent des rameurs. Les armuriers (†εντεσδομοι) fournissent des épées (φασγανα), des lances (εγχεα) à pointe de bronze (αιξμᾱ, *pointe*, forme attendue d'αἰχμή !). Les fabricants d'arc (τοξοϝοργοι) complètent l'armement. Car il y a des guerres (πτολεμοι), naturellement.

Chose étrange, le nom du scribe est inconnu; à moins que †διφθεραφορος déjà cité, ne désigne l'écrivain de métier, et non le tanneur. Les Cypriotes appelaient, en effet, διφθεράλοιφος le maître d'école et διφθέραι (*peaux*) les tablettes à écrire. Hérodote (V, 58) déclare aussi que « depuis des temps reculés, les Ioniens nomment les livres διφθέραι ». Peut-être les archives, provisoirement écrites sur l'argile crue, étaient-elles recopiées sur des peaux ?

Ces Achéens portent des noms dont quelques-uns nous sont familiers : Achille, Ajax, Archelaos, Astyochos, Echédamos, Egée, Ephialte, Etéocle (on a le patronymique Ετεϝοκλεϝειος) Hector, Idoménéia, Iphimédéia, Thésée, etc. Mais on n'a trouvé ni Minos ni Nestor. Il est en

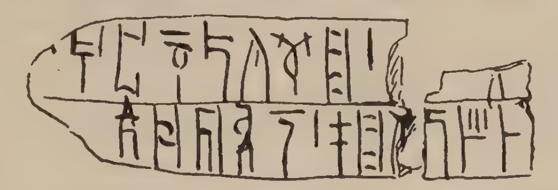


FIG. 5. — Tablette de Cnossos n° 52 : les dieux grecs à Cnossos.
D'après EVANS, *Scripta Minoa*, II.

revanche beaucoup de noms de personnes qui paraissent étrangers au grec : c'est un signe du mélange des populations à cette date ancienne (26).

S'agissant de la religion, le mythe de la Grande Déesse cher à Evans s'effondre, pour la période considérée (M.R. II). En 1410/1405, on trouve à Cnossos sur une même tablette d'offrande (n° 52) les noms d'Athana Potnia, d'Enyalios (Arès), de Paiawon (Apollon-Péan), de Poseidon (27). On consacre une amphore de miel à Ilithye dont nous savons par Ulysse (*Od.* 19, 188) qu'elle avait un sanctuaire vénéré — une grotte — à Amnisos, port de Cnossos (tablette n° 705 de Cnossos : Αμνισῳ Ελευθια μελι « à Amnisos, pour Ilithye, du miel »); même offrande « à tous les dieux » (*ib.* : πανσι θεοις μελι). Pour compléter ce panthéon déjà classique, on lit à Pylos les noms de Zeus, d'Héra, d'Hermès et... de Dionysos. Il n'y a donc plus de raison de considérer comme récents les vers homériques citant Dionysos. Au service de ces dieux s'affairent prêtres et prêtresses, au nombre desquels on peut sans doute ranger le « porte-clef » κλᾱϝιφορος (cf. le κλᾱικοφορος de certaines inscriptions doriennes et qui semble désigner un prêtre ou un sacristain). On ne sait pas ce que représentent les femmes appelées « esclave de Zeus » διϝια δοελᾱ, ou « esclave du dieu » θεοιο δοελᾱ (on a aussi, en parlant d'hommes θεοιο δοελος), de même qu'on ignore la situation sociale exacte des esclaves (δοελος, δοελᾱ), et leur degré de sujétion.

Il reste à donner une idée de la puissance de ces royaumes : on voit, vers 1325, un Tawa-

(26) Un tel mélange, moindre cependant, existe encore au moment où les premières inscriptions alphabétiques grecques apparaissent : on y relève encore des noms propres étrangers au grec.

(27) On a aussi un autre nom de Poseidon : dat. †Ενεσιδᾱωνει « l'Ebranleur du sol » cf. Ἐννοσίδᾱς (Pindare), Ἐννοσίγαιος (Homère), Ἐνοσίχθων (Homère). Le nom de la terre, δᾶ, paraît se trouver à Pylos (A. FURUMARK, *Eranos*, 52 [1954], p. 40).

galawas (Etéocle), roi d'Ahhijawa (cf. ΑχαιϜιαν-δε à Pylos), traiter d'égal à égal avec le prince hittite Mursilis II. C'est dire qu'un chef achéen sait se faire respecter. On aimerait donc savoir jusqu'où s'étendait l'empire du Roi de Cnossos, vers 1410, celui du Roi de Pylos, vers 1200. Les noms de lieux relevés dans les tablettes permettent de soupçonner l'extension de ces royaumes, à supposer pourtant que tous les lieux cités aient été effectivement soumis aux Princes.

Pour la Crète, voici quelques noms clairs : Cnossos, Amnisos, Tylissos, Lyctos: à l'ouest, Cydonia; au Sud, Phaistos, Inatos; à l'Est, Lato et peut-être Itanos. Minos, que la tradition homérique donne pour l'aïeul d'Idoménée, règne déjà, comme son petit-fils, sur toute la Crète aux cent villes. On peut même se demander si le sac de Phaistos et d'Haghia Triada, vers 1475, n'est pas son œuvre, en un temps où il cherchait à imposer sa domination à toute l'Ile (28).

A Pylos (*Pu-ro*, Πυλος), Nestor ou un Néléide assure son autorité jusqu'à Rhion « le Promontoire » qui est connu comme nom d'Asiné, au bord du golfe de Messénie. Aux confins de la Messénie et de la Laconie, son royaume semble atteindre Leuctra (Leuctron sur les tablettes); au sud de l'Arcadie, il touche Lousoi. Mais tout est moins sûr que pour la Crète, car on connaît mal la toponymie de la Messénie classique. Les lieux-dits Charadros « le Torrent », Métapa ne sauraient être situés. Avec l'île de Sphactérie (*Pa-ki-ja*, Σφαγια), le royaume de Pylos est aussi une puissance maritime; le Prince dépêche trente matelots à Pleuron, qui est peut-être la ville d'Etolie citée dans le *Catalogue des Vaisseaux* (Il, 2, 639) : ερεται Πλευρωναδε ιοντες. Ceci donne quelque consistance à la tradition rapportée par Strabon (29) selon laquelle Nestor de Pylos aurait fondé une colonie sur les bords du golfe de Tarente, à l'emplacement de la future Métaponte.

Le déchiffrement du Linéaire B est, on le voit, plein de promesses et déjà nous lisons des documents qu'ignorait Thucydide quand il écrivait son « Archéologie » (I, 3-4). On saura gré au décrypteur, M. Ventris, d'avoir réussi dans son entreprise au prix d'une ingéniosité et d'une ténacité d'autant plus remarquables qu'il n'avait pas de bilingue; on n'oubliera pas non plus la part que J. Chadwick a prise à ce travail. Il serait injuste enfin de méconnaître que bien d'autres avaient, d'une manière ou d'une autre, préparé le terrain et que souvent beaucoup d'entre eux, telle E. Kober, n'ont pas eu le temps de voir résoudre une énigme qui a intrigué plusieurs générations d'érudits.

J. Taillardat.

(28) Cf. A. Furumark, *Eranos*, 51 (1953), pp. 106-107 : « Vieles deutet darauf hin, dass die Zerstörung der beiden Paläste [*Phaistos* et *Haghia Triada*] auf die damaligen Herrscher von Knossos zurückzuführen ist, wie auch in Knossos selbst bestimmte Anzeichen auf eine etwas früher einsetzende politische und ideologische Neuordnung hinweisen ».

(29) V, 222; VI, 264.

A TRAVERS LES LIVRES

LITTÉRATURE FRANÇAISE (1)

Lamartine : *La Chute d'un ange, fragment du livre primitif.* Edition critique présentée par Marius-François Guyard. Droz et Giard, 250 p.

Ce volume répond à tout ce qu'on peut attendre d'une édition critique. Les variantes manuscrites ou imprimées ne sont pas seulement toutes relevées; leur signification est dégagée avec précision dans les notes qui, abondantes, contiennent en outre des rapprochements intéressants avec d'autres œuvres de Lamartine ou avec celles d'écrivains antérieurs. La « revue de presse lamartinienne » est copieuse. Deux lettres inédites à Aimé Martin figurent également en appendice : elles ne concernent pas seulement *La Chute d'un ange*, mais aussi deux projets de nouvelles épopées : *Les Pêcheurs* et une autre : « la plus touchante épopée du bas peuple que vous puissiez vous imaginer. [...]. Je veux être l'homme des échoppes et des greniers. [...]. Ce sera de plus un bien bon manuel des ouvriers ».

L'étude des sources, celle des rapprochements possibles, l'analyse souvent délicate des idées qu'exprime Lamartine sont menées avec beaucoup de prudence et de sûreté. C'est surtout à cause de maladresses d'expression qu'on a cru discerner dans le *Fragment* certains éléments d'une doctrine panthéiste. Lamartine s'y affirme en réalité comme un déiste. On pourra apprécier particulièrement l'analyse qui est donnée des idées morales

(1) Sauf indication contraire, les présentations d'ouvrages relatifs à la littérature française moderne sont de M. Guy Robert.

page 67 : « A une métaphysique déiste Lamartine a joint une morale d'inspiration chrétienne que domine la supériorité de l'ordre de la charité sur celui de la justice. » Mais surtout « cette morale exprime tout Lamartine avec les préférences, les préoccupations et jusqu'aux contradictions de sa pensée : maintien de la propriété, suppression des frontières; croyance au progrès et attachement féodal à la terre, tout ce qui lui paraissait bon en vertu de ses atavismes comme de ses théories, il l'a exposé sans trop se soucier de fondre des éléments souvent disparates ».

BALZAC : *César Birotteau. La Cousine Bette.* 2 vol. introduction, notes et variantes de Maurice ALLEM. Garnier. 406 et 500 p., 350 et 380 fr.

La collection des « Classiques Garnier » ne prétend généralement pas apporter d'éclaircissements vraiment nouveaux au sujet des textes qu'elle réédite. On ne verra donc figurer ici aucune référence au manuscrit et aux épreuves de *César Birotteau* conservés à Chantilly (le dossier de *La Cousine Bette* ne contient qu'une quinzaine de feuillets manuscrits). Mais outre les renseignements habituels concernant les personnages reparaissant, les restaurants, magasins ou autres lieux parisiens cités par Balzac, on trouvera ici, notamment au sujet de *La Cousine Bette,* quelques indications sur la genèse du roman, sur des modèles possibles de Balzac, ainsi que les variantes tirées des éditions imprimées, le texte de base étant pour *César Birotteau,* celui de l'édition Michel-Lévy (1869-70) et pour *La Cousine Bette* celui de Furne (1849).

Reliques, de Villiers de l'Isle-Adam. Textes inédits réunis et présentés par Pierre-Georges CASTEX. Corti, 100 p.

Il s'agit de textes de longueur inégale figurant dans les papiers qui se trouvèrent, après la mort de Villiers, entre les mains de son ami Rodolphe Darzens et qui appartiennent aujourd'hui à M. Castex. Celui-ci a classé ces fragments sous des rubriques auxquelles il a donné un titre : Fragments lyriques — Méditations philosophiques — Réflexions sur le génie et la noblesse — Propos cruels (dans lesquels figure un très curieux fragment sur Bonhomet) — Boutades — Glanes (ceci par exemple : « Tout mon crime est d'avoir nié pendant vingt années que le mot canaille eût un sens » — « *Prière.* Mon Dieu, faites que je sois dupe des nobles et belles choses toute ma vie. » L'interprétation, la lecture même de ces textes étaient parfois difficiles. Dans leur élégante brièveté, l'avant-propos et les notes de M. Castex apportent les éclaircissements nécessaires sur les dates, la destination, l'intention parfois certaines, parfois plus ou moins vraisemblables, de ces fragments. On sait que chez le même éditeur MM. Bollery et Castex ont publié les *Contes cruels* et vont prochainement en donner les *Commentaires.*

Pierre FLOTTES : *Leconte de Lisle, l'homme et l'œuvre.* Connaissance des Lettres, Hatier-Boivin, 159. p.

M. Flottes n'est pas de ceux qui, nombreux peut-être, voient sans trop de regrets l'œuvre de Leconte de Lisle perdre rapidement son ancien prestige. La foi demeure ici sereine et ne fait nulle concession : Leconte de Lisle « a créé aussi un frisson, comme Baudelaire, — le frisson des grandes inquiétudes cosmiques, des attentes d'apocalypse; — en cela il prolonge la *Légende des Siècles* » (p. 140). A la suite de désillusions, dont M. Flottes retrace avec précision l'histoire, Leconte de Lisle découvre que « la réalité est vile : ne peut-on rêver d'une humanité héroïque ? Le paradis est perdu, ne peut-on le ressusciter par l'obsession nostalgique ? La force et la grâce, dans l'histoire, s'affrontent; entre leurs deux appels la sensibilité se déchire. Ne pourrait-on les concilier dans une figure surhumaine qui serait à la fois puissante et secourable, redoutable et caressante ? » C'est probablement ainsi que s'expliquent au moins partiellement, deux aspects complémentaires des *Poèmes barbares* et même de l'œuvre. Mais quelles étaient donc les dimensions de ce Surhomme, tel que cherche à le caractériser le chapitre VII, si Napoléon III l'a presque réalisé aux yeux de Leconte de Lisle, à partir de 1864 (p. 89) ; si *Qaïn,* auquel on peut regretter de ne voir consacrer que des observations rapides. n'exprime vraiment que la « nostalgie » de la « conciliation universelle » reportée à « l'aube des temps » et n'enseigne par ailleurs, comme une « loi universelle », que « le règne de la cruauté dans le monde » ? Il était probablement possible de préciser davantage cette image du Surhomme, de pousser l'analyse de la notion de Révolte, à laquelle s'opposent souvent des attitudes contraires, le dédain, ou la résignation, ou l'exaltation du martyre. Il semble que, dans la défense même de Leconte de Lisle, cette étude, d'ailleurs documentée. pouvait être plus efficace.

Jacques NATHAN : *Histoire de la littérature contemporaine,* Fernand Nathan, 318 p.

C'est une entreprise nécessaire sans doute, mais fort difficile d'écrire l'histoire du demi-siècle qui nous précède. M. Nathan présente plutôt une manière de classer les œuvres selon certaines affinités, au moins apparentes. Nécessairement brèves, les observations présentées ici sont assez souvent riches de sens. Peut-être pouvait-on, même dans un ouvrage aux dimensions forcément trop restreintes pour un sujet si vaste, dégager davantage certaines lignes de forces et mieux mettre en lumière l'originalité de certaines grandes œuvres : celle de Bernanos, par exemple, classée dans le « roman philosophique », après Gide, Giraudoux et avant Aragon et Céline. Mais le lecteur d'un ouvrage de ce genre doit toujours se garder de réactions qui peuvent être injustifiées ou d'exigences excesssives. Il faut bien du temps. bien des travaux pour que puisse, très lentement, s'élaborer la véritable histoire d'une époque. Ceux qui préparent la voie ont droit à notre sympathie.

Cahiers de l'association internationale des Etudes françaises : Le sentiment de la nature au XVIIe siècle, symbolique et symbolisme, questions de géographie littéraire, n° 6, Les Belles-Lettres, 228 p.

Ce fascicule reproduit le texte des communications qui ont été faites en septembre 1953 devant le Congrès de l'Association internationale des Etudes françaises. Dues à des professeurs, à des érudits étrangers (Misses Starkie et Trudgian, MM. Lugli, Steele), ou français (Mme Marix-Spire, MM. Adam, Gérard-Gailly, Alfred Marie, J. Rousset, G. Michaud, M. Girard, Guiette. P. Moreau, A. Ferré, Louis Chevalier, Le Yaouanc, E. Maynial), et groupées autour des trois sujets indiqués dans le titre, ces communications sont nécessairement plus brèves qu'un article ordinaire. Elles n'en offrent pas moins un très vif intérêt, soit qu'elles attirent l'attention sur des textes parfois peu connus d'auteurs du XVIIe siècle qui ne sont restés indifférents ni aux bois, ni aux jeux de la lumière et de l'eau. ni aux charmes de la vie rustique; soit qu'elles précisent le contenu et l'histoire de certaines notions complexes comme la Symbolique et le Symbolisme; soit enfin qu'en face d'une discipline nouvelle comme la

géographie littéraire, elles essaient de déterminer les conditions de son développement et de présenter ses premiers résultats.

Jean THORAVAL : *La dissertation française au baccalauréat,* Armand Colin, 1953, 282 pages.

Mis au point et expérimenté au cours de quinze années d'enseignement dans les classes préparatoires au baccalauréat et en propédeutique, cet ouvrage se divise en deux parties. La première, théorique, expose une méthode qui apprend à organiser un développement autour de quelques idées essentielles, à illustrer chaque idée d'exemples précis, à exprimer sa pensée avec exactitude et nuances. La deuxième partie, pratique, présente « la dissertation en action » sous la forme de cent plans de devoirs, entièrement rédigés ou simplement esquissés, selon les principes exposés. Chaque dissertation est précédée et suivie de remarques (indications de lectures, justification du plan, suggestions pour étoffer un développement) qui ont pour but d'initier progressivement les élèves à la pratique de cet exercice.

Ce petit livre contient des conseils fort pertinents. Ainsi, M. Thoraval montre aux élèves, toujours embarrassés pour bâtir une dissertation, que, dans la majorité des cas, les grandes lignes du plan sont indiquées par l'énoncé même du sujet, dont il n'y a qu'à décomposer méthodiquement les éléments. L'ossature générale du devoir une fois déduite des indications fournies, il ne reste plus qu'à découvrir des subdivisions à l'intérieur de chaque partie essentielle; pour cela, il suffira souvent de chercher des exemples, puis de les étiqueter par affinités : chaque étiquette fournira le thème d'une sous partie. M. Thoraval insiste avec raison sur la technique du paragraphe, qui est « une dissertation en miniature »; de même il définit avec précision ce qu'il faut entendre par introduction et conclusion : la première éclaire le sens du sujet et annonce les grandes lignes du développement; la seconde fait le point sur les résultats de l'enquête menée et, à partir de ces résultats, ouvre des perspectives plus vastes qui en rehaussent l'intérêt.

Soucieux de choisir ses sujets parmi ceux qui, depuis vingt-cinq ans, « sortent » le plus souvent dans les diverses académies, M. Thoraval s'est cru obligé de rédiger, après tant d'autres, des plans détaillés sur « le tendre (ou féroce) Racine »; sur « le bon La Fontaine »; sur Voltaire qui « ne sera jamais que le second dans tous les genres », sur Lamartine, « ignorant qui ne sait que son âme »; sur Hugo « qui sera lu à travers les siècles, mais en anthologie ». Il serait peut-être temps de bannir des classes et des examens de tels sujets, ressassés jusqu'à l'usure, et dont le seul énoncé accable d'un égal ennui élèves et correcteurs. A quoi sert-il que Corneille ait été, depuis une vingtaine d'années, nettoyé d'un faux vernis conformiste grâce aux études des Schlumberger, Brasillach, Nadal, si l'on ne trouve rien de mieux, pour exciter le sens critique de nos candidats bacheliers, que de les faire disserter sur les Romains de l'auteur d'*Horace,* « plus grands et plus romains dans ses vers que dans leur histoire », ou sur le théâtre de Corneille, « école de grandeur d'âme » ?

Paul SURER.

A. ROUGERIE : *Textes choisis,* Dunod, 1954, 288 pages.

Ce manuel répond strictement aux nouveaux programmes de la classe de quatrième des collèges techniques; il convient également à la deuxième année des centres d'apprentissage. Respectant la distinction traditionnelle entre explications et lectures dirigées, l'auteur présente dans une première partie des textes du XVIIe et du XVIIIe siècles, renouvelés par l'interprétation historique; des textes empruntés à la littérature contemporaine; une courte, mais substantielle anthologie poétique de 1850 à 1950. La deuxième partie groupe des contes et récits des auteurs antiques, puis du Moyen âge; des extraits des romanciers du XIXe et XXe siècles; enfin quelques récits exaltant l'énergie.

Désireux d'éviter « l'échantillonnage », l'auteur s'est appliqué à choisir des textes d'une certaine étendue : quelques contes ou nouvelles sont même reproduits dans leur intégralité. Un tel choix joint l'utile à l'agréable : le jeune élève prête une attention de plus en plus soutenue à une « histoire » dont il veut connaître le dénouement et il lui est possible de « saisir des ensembles où le détail doit être replacé pour prendre tout son sens ». Les textes proposés sont éclairés par une introduction et des notes; ils sont suivis de questions et d'exercices. Souhaitons avec M. Rougerie que ce manuel scolaire, d'une présentation agréable, soit « élevé par ses usagers à la dignité d'un vrai livre de lectures que l'on ouvre, non par devoir, mais avec plaisir ».

Paul SURER.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Pierre Maxime SCHUHL : *L'Œuvre de Platon,* Paris, Hachette, Collection « A la recherche de la vérité », 1954, 228 p. in-12.

Il fallait certainement la vaste érudition de M. Schuhl pour pouvoir écrire sur l'ensemble des doctrines platoniciennes un petit livre aussi parfaitement clair, aisé et agréable à lire.

L'auteur indique lui-même les difficultés auxquelles on se heurte lorsqu'il s'agit d'exposer ces doctrines : on ne peut, sans les trahir, les mettre en formules et en système, et on ne saurait, sans danger, admettre un ordre purement chronologique, plus ou moins incertain ou artificiel; il a donc préféré, en évitant ce double inconvénient, adopter, comme un artifice commode, un schéma de développement, qui lui permettait d'examiner, avec les dialogues de jeunesse, certains aspects de la méthode, puis, avec les dialogues de la maturité, les grandes notions d'Ame, d'Idée, etc... Mais à cette étape de l'évolution, on peut se demander s'il y a eu, ou non, une crise dans la pensée platonicienne. L'auteur aborde la question avec la même franchise et la même prudence. Il admet l'existence d'une telle crise, d'abord comme une hypothèse commode, ensuite comme une idée vraisemblable; on peut en trouver des explications tant internes qu'externes (parmi celles-ci, l'influence d'Eudoxe), et en voir le reflet dans la critique de la théorie des Idées, dans la réhabilitation des techniques, dans le développement des conceptions astronomiques, menant à une nouvelle conception du divin, et au problème du mal. Mais cette crise, s'il faut lui donner ce nom, est bientôt dominée, et ne fait qu'apporter aux doctrines platoniciennes des perspectives nouvelles : il n'y a pas rupture entre les œuvres de la maturité et celles de la vieillesse (*Timée, Critias, Lois*). Telle est l'évolution dont l'auteur considère les étapes. Mais le résumé du livre serait incomplet si l'on ne précisait que cet exposé, dont la matière est déjà si ample, se trouve très heureusement préparé par un court aperçu

des principaux aspects de la pensée grecque avant Platon.

Dans tout cela, rien ne manque : l'auteur n'a jamais négligé de résumer un problème ou une doctrine un peu technique (fussent-ils de philosophie pure, voire même de mathématiques !) ; il n'a jamais manqué de fournir, sur toutes les questions, des indications bibliographiques très à jour (d'œuvres récentes, voire même futures !). Mais il l'a fait de telle façon qu'un élève de lycée même ne saurait à aucun moment se trouver arrêté. C'est là un tour de force dont on ne peut assez lui être reconnaissant.

J. de Romilly.

Démosthène : *Plaidoyers politiques*, tome I : Contre Androtion, contre la loi de Leptine, contre Timocrate, texte établi par O. Navarre et P. Orsini. Paris, Les Belles-Lettres, Collection des Universités de France, 1954, LXV-223 pages (doubles).

Le tome I des *Plaidoyers politiques*, qui a été établi avec la collaboration du regretté O. Navarre, est précédé d'une importante introduction. Dans la première partie, M. Orsini s'est attaché à montrer que les premiers plaidoyers politiques, bien qu'on y ait supposé des remaniements, fournissent des documents véridiques et valables sur la carrière de Démosthène à ses débuts : ils traduisent déjà, avant tout, la prédominance, pour l'orateur, du point de vue extérieur et international; ils préparent ces positions futures. Dans la seconde partie, O. Navarre a analysé la technique, la méthode d'invention et le talent oratoire dans ces trois discours. Sa grande expérience de la rhétorique lui a permis de dégager avec sûreté ce qui, dans ces discours de début, porte encore bien nettement la marque des enseignements d'école, de celui d'Isée en particulier. Nul doute que cette étude (longue de 32 pages) ne soit utile, au moins par comparaison, pour l'explication de nombreux autres discours de Démosthène. Chacun des discours est précédé d'une courte notice, et les notes complémentaires, à la fin du volume, sont exceptionnellement abondantes. C'est dire que l'édition facilitera sérieusement la lecture de ces plaidoyers. La traduction en est aisée, vive et alerte. Elle perd souvent en exactitude et en rigueur ce qu'elle gagne ainsi en aisance : c'est là un choix admissible lorsqu'il s'agit d'un orateur.

J. de R.

G. Méautis : *Le Crépuscule d'Athènes et Ménandre*, Paris, Hachette, 1954, 250 p.

Ménandre nous est connu par des fragments trop tardivement découverts, et surtout trop incomplets, ou même trop contestés dans le détail pour toucher facilement un public un peu étendu : même les gens avertis peuvent le mal connaître. C'est à cet inconvénient que le nouveau livre de M. Méautis se propose de remédier; et il est bien fait pour y parvenir, car il rend vivantes au lecteur non seulement les nuances et les finesses de l'œuvre, mais jusqu'aux péripéties qui marquèrent la découverte de ses restes. Consacrant un chapitre à chacune des pièces dont on peut se faire une idée assez complète, il rétablit adroitement la suite de l'action, amenant à sa place la traduction de chaque scène, qu'il accompagne d'un commentaire plein de sensibilité. Ce commentaire fait ressortir, à travers le parallélisme constant des situations, les nuances de la psychologie, avec tous ces sentiments, nouveaux dans la littérature, faits de délicatesse et parfois aussi de passion. Ces divers traits prennent tout leur sens grâce aux deux excellents chapitres d'introduction, dans lesquels l'auteur décrit d'abord la décadence politique d'Athènes, puis, en complément, les richesses nouvelles que révèlent d'une part l'art de Praxitèle ou de Scopas, d'autre part la philosophie d'Aristote et les caractères de Théophraste. Ces deux chapitres, fort bien menés et suggestifs, situent admirablement Ménandre. Peut-être l'auteur n'arrivera-t-il pas toujours à susciter pour celui-ci une admiration égale à celle qu'il éprouve lui-même, mais il laissera en tout cas au lecteur un souvenir heureux, plein d'humanité, et bien propre à lui rappeler qu'en effet la civilisation athénienne, sous sa forme classique, ne s'arrête pas en 336. Le livre mérite à tous égards d'être recommandé.

J. de R.

A TRAVERS LES REVUES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Apollinaire. — R. Warnier : *Guillaume Apollinaire et l'Allemagne*, « Revue de litt. comparée », avril-juin 1954.

Balzac. — H. de Balzac : *Lettres de Balzac à l'étrangère* (1948; texte établi et annoté par R. Pierrot), « Rev. de Paris », sept. et oct. 1954.

— H.J. Hunt : *Balzac and the english tongue*. The modern language review, octobre 1954.

Baudelaire. — Alexis François : *Le sonnet sur* « La Beauté » *des « Fleurs du Mal » ou Baudelaire expliqué par lui-même*, « Mercure de France », 1er juin 1954.

— Yves Bonnefoy : *Les Fleurs du Mal*, ibid. (essai sur la signification générale du recueil).

— P.J. Jouve : *Le « Spleen de Paris »*, ibid. (plus que dans *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire est ici « nettement exposé à sa détresse; il est aussi plus abandonné et plus libre. »)

— Ernest Prarond et Jules Buisson : *Lettres à Eugène Crépet sur la jeunesse de Baudelaire*, ibid. (lettres écrites à Eug. Crépet en réponse à l'enquête qu'il menait vers 1886 sur l'enfance du poète).

Chateaubriand. — Morris Bishop : *Chateaubriand in New-York state*. Publications of the modern language association, septembre 1954 (l'histoire de M. Violet est probablement le produit de l'imagination de Chateaubriand : il n'a pas été à Pittsburgh, mais il a été à Niagara).

Benjamin Constant. — Paul Bénichou : *La genèse d'Adolphe*, « Rev. d'Hist. litt. », juillet-sept. 1954 (la question est reprise à la lumière de *Cécile* et des *Journaux intimes;* « si chargé qu'il soit de réalités », le roman demeure cependant une « fiction »).

Diderot. — Virgil W. Topazio : *Diderot's supposed contribution to d'Holbach's works*, « Publications of the modern language association », mars 1954 (quoi qu'on en ait dit parfois, Diderot ne paraît pas avoir collaboré aux œuvres de d'Holbach).

Flaubert. — C.A. Burns : *The manuscripts of Flaubert's* Trois contes, « French studies », octobre 1954.

Gautier. — Joanna Richardson : *On the genesis of Gautier's.* Variations sur le Carnaval de Venise, « French studies », octobre 1954 (il faut peut-être faire remonter cette genèse à 1843).

Hugo. — J.B. Barrère : *V. Hugo dans l'île de Serk*, « Rev. des Sciences humaines », avril-juin 1954 (25 mai-15 juin 1859; étude du carnet de Hugo : ses dessins, ses impressions, ses ébauches : *Travailleurs de la Mer, Chansons des rues et des bois*, correction des épreuves de la *Légende;* intéressante conclusion sur la vision et sur la création poétique de Hugo).

— J.B. Barrère : *V. Hugo et la Grande-Bretagne*, « Rev. de litt. comparée », avril-juin 1954 (Hugo s'est nourri aux sources de l'histoire et de la littérature britanniques. Bien ou mal compris, Shakespeare lui a donné, à divers moments de son évolution artistique, la réponse qu'il attendait. En revanche, le poète Hugo n'a pas reçu du public anglais l'accueil qu'il était en droit d'espérer).

Laforgue. — P. Reboul : *L'univers poétique de Laforgue*, « Mercure de France », 1er juin 1954.

Mallarmé. — L.J. Austin : *Mallarmé, Huysmans et la « Prose pour des Esseintes »*, « Rev. d'Hist. littéraire », avril-juin 1954 (après avoir rappelé les exégèses qu'on a tentées du poème, l'auteur propose sa propre interprétation).

La Mothe Le Vayer. — Julien Eymond d'Angers : *Stoïcisme et libertinage dans l'œuvre de François La Mothe Le Vayer*, « Rev. des Sc. humaines », juillet-septembre 1954.

Marivaux. — F. Deloffre : *Aspects inconnus de l'œuvre de Marivaux*, « Rev. des Sc. humaines », janvier-mars et avril-juin 1954 (*le Télémaque travesti*, 1736; son réalisme; dans quelle mesure il peut servir à éclairer l'histoire de l'opinion publique en France. Les lectures publiques et les morceaux imprimés dans le *Mercure de France*. Les *Réflexions sur l'esprit humain à l'occasion de Corneille et de Racine*).

Maupassant. — Robert J. Niess : *Two manuscripts of Maupassant*, Le Retour et Le champ d'oliviers, « French studies », avril 1954.

Michelet. — *Cours professé au Collège de France, second semestre 1839 par J. Michelet, d'après les notes d'Alfred Dumesnil*, édité par Oscar A. Haac, supplément de la « Rev. d'Hist. litt. », septembre 1954.

Pascal. — L. Goldmann et J. Chevalier : *Au sujet du « plan » des Pensées de Pascal*, « XVIIe siècle », 1954, n° 23 (dans quelle mesure peut-on croire que Pascal nourrissait l'intention d'imposer aux *Pensées* un plan au sens ordinaire du mot ?).

Racine. — Jacques Vanuxem : *Racine, les machines et les fêtes*, « Rev. d'Hist. litt. », juillet-septembre 1954.

Rimbaud. — H. Guillemin : *Connaissance de Rimbaud, Nouveaux documents inédits*, « Merc. de France », 1er juin, 1er octobre 1954 (« petits apports en vrac » destinés à éclaircir quelques points de la vie de Rimbaud).

— P. Guiraud : *L'évolution statistique du style de Rimbaud et le problème des Illuminations*, « Merc. de France », 1er octobre 1954 (interprétation statistique du vocabulaire d'après l'« index sémantique » ou longueur moyenne des mots et l'« index syntaxique » ou rapport du nombre de compléments de nom au nombre d'adjectifs qualificatifs; conclusions sur la date vraisemblable de différents textes des *Illuminations*, dont quelques-uns paraissent antérieurs à *Une saison en enfer*.

Rolland (Romain). — J.-B. Barrère : *Romain Rolland*, « Merc. de France », 1er août 1954 (Un « couple d'images, les *racines* et les *souffles* » est un symbole fondamental » de l'âme de R. Rolland; il traduit son débat intérieur », son effort vers la « conciliation qu'il a cherché à établir entre ces deux forces, aussi bien en lui que dans le monde »).

Ronsard. — C. Chadwick : *The composition of the Sonnets pour Hélène*, « French studies », oct. 1954.

Sand (G.). — M. F. Guyard : *La genèse des Maîtres sonneurs*, « Rev. des Sc. humaines », janvier-mars 1954 (comment, d'après un agenda, G. Sand a composé les *Maîtres sonneurs*, ne découvrant qu'après coup l'intrigue définitive).

Verlaine. — Jean Richer : *Repères et documents verlainiens*, avec des lettres inédites, « Merc. de Fr. ». 1er juin 1954.

Villiers de l'Isle-Adam. — P. G. Castex : *Villiers de l'Isle-Adam au travail*, « Rev. des Sc. humaines », avril-juin 1954 (d'après les manuscrits de trois contes : richesse de l'imagination, mais aussi, le moment venu. sévère contrôle de soi).

— Alan W. Raitt : *The last days of Villiers de l'Isle-Adam*, « French studies », juillet 1954.

Voltaire. — R. Pomeau : *En marge des « Lettres philosophiques » : un essai de Voltaire sur le suicide*, « Rev. des Sc. humaines », juillet-sept. 1954 (essai probablement écrit en 1729, publié en 1739, repris très partiellement dans l'article *de Caton* des *Questions sur l'Encyclopédie;* l'article est intéressant pour la pensée de Voltaire, mais celui-ci est encore loin de sa maîtrise future).

Zola. — P. Moreau : *Le Germinal d'Yves Guyot*, « Rev. d'Hist. litt. », avril-juin 1954 (Ressemblances très nettes existant entre *l'Enfer social, La Famille Pichot* d'Y. Guyot (1882) et *Germinal* de Zola).

— Elliott M. Grant : *The political scene in Zola's* Pot-Bouille, « French studies », oct. 1954.

Divers. — Georges Mongrédien : *Chronologie des troupes qui ont joué à l'Hôtel de Bourgogne*, 1598-1680, « Rev. d'His. du théâtre », 1953, n° 3.

— Jean Chertin : *Daumier et le théâtre :* ibid.

— F. W. J. Hemmings : *The origin of the terms* Naturalisme, naturaliste, « French studies », avril 1954.

— Jean Bonnerot : *Catalogue de la bibliothèque S. de Lovenjoul*, « Bulletin du Bibliophile », 1954, n° 2 (manuscrits d'œuvres célèbres, correspondances se trouvant à Chantilly).

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

HISTOIRE LITTÉRAIRE OU BELLES-LETTRES ? (1)

L'histoire littéraire dans l'enseignement du second degré. Quelle place lui assigner? Dans quel esprit l'enseigner?

Il y a cinquante ans, des esprits éminents — qui étaient en général des francs-tireurs de l'Université — dénonçaient déjà les ravages de l'histoire littéraire dans notre enseignement. De nos jours, ce sont les universitaires eux-mêmes qui dénoncent le mal et nos revues professionnelles retentissent des lamentations unanimes des maîtres ou de leurs directeurs de conscience : l'enseignement du français se meurt parce que l'histoire littéraire a pris, chez nous, une place monstrueuse. Et pourtant, l'histoire littéraire figure toujours dans nos programmes officiels !

Ouvrons les **Instructions** de 1925; elles débutent par un cri d'enthousiasme : les programmes qu'elles commentent viennent de « rétablir l'histoire littéraire que, depuis longtemps, par l'effet d'une défiance peut-être excessive, on avait proscrite ». Or, tous les programmes, toutes les **Instructions** qui ont suivi, maintiennent fidèlement, depuis 1925, la place qui était faite alors à cette discipline : « A partir de la Troisième, un précis d'histoire de la littérature française sera mis entre les mains des élèves ». Durant les trois dernières années qu'ils vont encore consacrer au français, nos élèves devront acquérir des « notions suivies sur l'histoire de la littérature française ». Cette étude s'étendra « des origines au début du XVIe siècle en troisième; du début du XVIe siècle au début du XVIIIe siècle en seconde, de 1715 à nos jours en Première ».

Ajoutez à cela que, dans les vingt dernières années, les sujets de baccalauréat ont donné la première place aux sujets d'histoire littéraire; n'oubliez pas qu'après avoir bien souvent récité à l'écrit son manuel ou le cours de son professeur, le candidat au baccalauréat se voit invité, à l'oral, par le décret du 7 août 1927, toujours en vigueur, à faire montre, lors de l'explication de texte, de ses connaissances « sur l'histoire de la littérature française ». Et vous comprendrez alors pourquoi nous sommes en train de réaliser fâcheusement la prophétie du jeune Renan de l'**Avenir de la Science** : « L'étude de l'histoire littéraire est destinée à se substituer de plus en plus à la lecture directe des chefs-d'œuvre ».

Mon propos n'est pas de reprendre les brillantes démonstrations de Péguy ou de Paul Valéry, ni de méditer sur la valeur des perspectives historiennes. Nous serons tous d'accord pour reconnaître que la valeur de l'histoire littéraire, en elle-même, est indiscutable : c'est à elle que nous devons cette extraordinaire révision des valeurs dans les dernières années; c'est elle qui nous force à repenser aujourd'hui des notions comme celles de classicisme ou de romantisme; c'est elle qui, en introduisant le **baroque** en littérature, vient soudain jeter d'étranges clartés sur des œuvres dont nous croyions bien pourtant avoir percé les secrets. Mais là n'est pas la question. Je voudrais, beaucoup plus simplement, m'interroger sur la place que nous devons assigner à l'histoire littéraire dans le second degré et sur l'esprit dans lequel nous devons l'enseigner. Ce sont d'ailleurs nos méthodes maladroites, beaucoup plus que l'histoire littéraire elle-même que nous devons incriminer.



La première erreur, dans laquelle nous sommes presque tous tombés, lors de nos débuts, est celle qui consiste à transporter dans le second degré les méthodes de l'enseignement supérieur. Je m'empresse de dire que ces méthodes ne sont pas en cause; il s'agit simplement de leur emploi fait sans discernement. Je m'explique : le jeune professeur sort de la Faculté; il a été initié aux joies de la recherche; il est encore sous le coup de cette légère griserie qu'a fait naître en lui la préparation de son mémoire pour le diplôme; il a fait des découvertes; il a apporté sa contribution à l'avancement de la science littéraire; il a trouvé des sources, éclairé la biographie psychologique de son auteur; il sait toute la complexité des faits littéraires : comment résisterait-il au plaisir de faire partager sa joie à ses élèves et de leur dispenser cette science toute fraîche ? Et c'est ainsi que j'ai personnellement subi (en seconde !) un cours ex cathedra sur « le sentiment religieux chez du Bartas », et que, lors d'une visite, comme conseiller pédagogique, j'ai assisté au premier épisode d'un cours (qui devait en comporter quatre autres) sur les sources de Racine dans Phèdre... Ce jeune professeur en transportant brutalement dans le second degré les mé-

(1) Causerie faite au cours des Journées des Lettres organisées au Centre Pédagogique de Poitiers en janvier 1954.

thodes qu'employaient ses maîtres de l'enseignement supérieur, prouve qu'il ignore tout ce qu'on lui demande et qu'il n'a rien compris aux exercices qu'il a faits en Faculté.

Dans l'Enseignement supérieur, il s'agit d'apprendre aux gens à travailler. Il s'agit de former des générations de chercheurs dont les travaux serviront aux synthèses futures; l'initiation aux règles de l'érudition n'est pas une fin en soi.

Dans le second degré, nous n'avons pas affaire à des spécialistes; nous avons affaire à de jeunes esprits que nous devons former, à qui nous devons donner le sens des valeurs humaines et des valeurs d'art : c'est toute l'éducation de l'âme qui est en jeu.

Or, employées sans discernement, avec des élèves dont la jeunesse et l'inexpérience ne leur permettent pas de construire les synthèses indispensables, les méthodes de l'Enseignement supérieur, dénaturées, défigurées, ne vont servir qu'à encombrer la mémoire de l'élève. Si le professeur donne dans l'érudition, s'il considère que l'histoire littéraire doit avoir la première place dans son enseignement, il finira par trahir sa mission parce qu'il ne considérera plus la littérature comme un des beaux-arts.

Il m'est arrivé, il y a quelques années d'acheter sur les quais le petit livre d'un critique littéraire connu, et j'ai eu la surprise douloureuse d'y lire, sur la page de garde, la dédicace suivante : « A monsieur X. qui enseigne la littérature, modeste hommage d'un homme qui essaye de la comprendre. » C'est en pensant à cette dédicace cruelle que nous devrions toujours travailler devant nos élèves. Si nous leur « enseignons la littérature », nous ne faisons qu'aggraver les ravages causés par les manuels et par les éditions scolaires, si ingénieuses, qui pullulent depuis quelque quinze ans.

*
* *

Le manuel, voilà, en effet, l'ennemi contre lequel doit partir en guerre le jeune professeur.

Ce livre, que les élèves finissent par appeler « leur littérature » présente nécessairement les faits littéraires dans une perspective historiquement fausse, en recourant à la notion de siècles littéraires. On a déjà dénoncé, et souvent avec vigueur (je pense aux beaux travaux de M. Jean Pommier, de M. Henri Peyre, d'Henri Focillon) les méfaits de ce découpage par siècles. Il semblerait que « par un miracle toujours renouvelé, la littérature connaisse une nouvelle mue, chaque fois que le calendrier entame un nouveau siècle »; le manuel, même le mieux fait, risque de souligner encore ces limites chronologiques. C'est encore le manuel qui va proposer à nos élèves ces vues trop schématiques, qui leur font tant de mal et qui sont à l'origine de tant de contresens. S'agit-il, par exemple, du XVIIIe siècle ? A en croire certains manuels, il n'y a eu que des têtes philosophiques, froides, sèches et raisonneuses jusqu'en 1750; mais en 1750, tout change : voici le triomphe des âmes sensibles... comme si les plus grands textes « philosophiques » de Voltaire ne dataient pas précisément d'après 1750, comme si **Manon Lescaut** et tant de pages **sensibles** de Montesquieu ou de Marivaux n'avaient pas été écrites avant 1750 !

Abordons maintenant l'épineuse question de la biographie des écrivains. Pour rendre notre enseignement plus concret, nous exigeons que nos élèves connaissent la biographie des grands écrivains. Fort bien ! Mais quel usage vont-ils en faire ? Ils seront frappés surtout par l'aspect anecdotique de cette biographie, et pour bien des garçons et des filles cette étude sera une occasion supplémentaire de manquer de goût et de tact. Cette connaissance superficielle d'une vie, livrée en pâture à une curiosité qui n'est pas toujours très saine, développe cette suffisance insupportable que vous rencontrez si souvent au baccalauréat : on parle avec désinvolture, quand ce n'est pas avec une pitié condescendante, des amours de Lamartine avec « la femme d'un vieux physicien »; tel, que son professeur a initié imprudemment aux découvertes de Mme Simone-André-Maurois sur la personnalité d'Augusta, est intarissable sur les amours séniles de Vigny, qu'il oppose à la noblesse du texte que vous lui faites expliquer. A propos de Voltaire, on s'étend complaisamment sur ses relations avec Mme du Châtelet; on vous dit qu'elle lui avait aménagé un cabinet de travail, qu'ils y faisaient tous les deux de la physique et, avec un air entendu, pour bien montrer qu'on est averti, on vous précisera qu'ils s'agissait de physique... expérimentale.

Tout cela est assez triste, mais ce n'est pas le plus grave des vices que propagent les manuels et leurs biographies.

En liant étroitement la vie de l'artiste à son œuvre, le manuel est plein de bonnes intentions, mais l'élève qui n'a pas assez de maturité, est porté à ne voir dans la littérature qu'un banal reportage; il ne recherchera dans l'œuvre que l'écho de la vie et il croira avoir expliqué l'œuvre quand il aura retrouvé cet écho. Puisqu'on lui laisse entendre que l'œuvre d'art n'est qu'un document, est-ce lui le coupable ?

Pénétrons plus avant dans notre manuel : il ne peut que résumer les œuvres. Comment voulez-vous que nos élèves s'aperçoivent qu'un texte a une valeur unique, qu'il est irremplaçable ? Une demi-page de prose ne peut condenser ni faire sentir une tragédie de Racine; elle trahit la richesse d'un sermon de Bossuet. Tout naturellement, la littérature, après cela, ne sera plus pour les jeunes gens qu'une activité de luxe, une façon plus particulièrement ornée de traduire ce que l'on a à dire. Ils seront bien incapables de comprendre que la mission de la littérature est de nous faire éprouver ce qu'elle exprime.

Que devient d'ailleurs, à la lecture du manuel, le frémissement de l'artiste ? Ces frissons de sa sensibilité en face des grands ébranlements de l'âme, mais ce ne sont que des « thèmes », des prétextes à de brillantes variations sur la mort, sur l'amour, sur la nature. Transposés dans les dissertations et repensés, si j'ose dire, par l'élève, ces développements vous procureront de douces joies : vous apprendrez que Ronsard « a » le sentiment de la nature, que Vigny « ne l'a pas », exactement comme on a ou comme on n'a pas la scarlatine ! Vidés de tout leur contenu humain, ces « thèmes » ne sont plus que des prétextes à développements scolaires, au sens le plus outrageant du terme.

Dans tel petit livre, récemment paru, et qui par ses précieuses qualités peut rendre de grands services à nos élèves, à l'aide de flèches, en traits pleins ou en pointillé, l'histoire de la littérature éclaire les filiations, la généalogie des familles spirituelles. Je

sais bien que Sainte-Beuve voulait faire « l'histoire naturelle des esprits », mais il n'avait certainement pas prévu que ses successeurs iraient un jour emprunter aux naturalistes le procédé des « lignées phylétiques ». Sans doute, de tels graphiques, dans certains cas, sont très utiles, mais surtout quand ils sont élaborés devant la classe et en collaboration avec elle. Les présenter tout faits à l'élève, risque de renforcer en lui la conviction que l'artiste est le produit déterminé d'influences précises, de nier finalement la liberté créatrice de l'esprit.

On n'en finirait pas de montrer comment, en simplifiant, en schématisant, le manuel fausse la réalité littéraire. Il faudrait s'en prendre à ses formules définitives, si commodes pour les dissertations ou pour les explications de textes, à ses images d'Epinal aussi : la bataille d'Hernani reste encore pour nos élèves l'événement littéraire du XIXᵉ siècle et la **Préface de Cromwell** rayonne toujours à leurs yeux comme les Tables de la Loi sur le Sinaï.

Enfin, s'il en était besoin, il y aurait une raison supplémentaire pour proscrire le manuel : c'est son style et l'influence qu'il exerce sur le propre style de nos élèves. Ce style historique qui parle avec la même absence de frémissement du délire verbal de Rabelais ou des musiques frileuses de Baudelaire, est celui que nos élèves, par la force des choses, ont le plus souvent sous les yeux, et c'est lui qui les habitue, malgré nous, à cette désolante monotonie contre laquelle il est si difficile de lutter.

Bref, l'histoire littéraire indiscrètement livrée en pâture à de jeunes esprits devient une monstruosité; elle nous entraîne au dogmatisme, incite les élèves au psittacisme, leur fausse le goût, nous empêche d'éveiller en eux l'émotion personnelle et leur fait oublier que la littérature est un des beaux-arts.

*
* *

Et pourtant, nous ne pouvons pas nous passer de l'histoire littéraire. Elle a son rôle à jouer dans la formation du goût, elle peut être un élément de culture, car elle peut efficacement donner à nos élèves ce sens du passé, délicat et nuancé, sans lequel il n'y a pas d'honnête homme. Il s'agit d'éviter ces erreurs que nous dénoncions, il y a un instant, et qui, chez tant de jeunes professeurs, s'expliquent par l'inexpérience, mais aussi par le désir de voir à fond le programme inhumain de la classe de Première, par le fait aussi que bien des sujets de baccalauréat exigent la connaissance précise de pures questions de cours.

La première préoccupation sera de réduire, dans le Second degré, l'histoire littéraire à son rôle d'humble servante. A ce niveau, elle doit seulement préparer les voies. Les **Instructions** de 1925 précisaient bien ce rôle : « L'histoire littéraire introduit, elle encadre, elle éclaire l'étude de nos chefs-d'œuvre : elle n'en tient pas lieu ». Malheureusement, les mêmes **Instructions** prévoyaient des séances spéciales, consacrées à l'histoire littéraire « tout à fait distinctes de celles qui seront réservées à l'explication des auteurs du programme ». Beaucoup plus fécondes, les **Instructions** de 1938, qui restent notre charte en la matière, interdisent formellement le cours de littérature : « Cette étude de l'histoire littéraire ne fera, dans aucune classe, l'objet d'un cours suivi, ni de leçons apprises dans un manuel ». Bien mieux, elles condamnent la pratique assidue du manuel : « Le manuel que les élèves auront entre les mains à partir de la Troisième doit être considéré comme un répertoire de faits et de dates que l'on consulte, non comme un recueil où l'on puise des jugements ou des formules ». Je crois même qu'une chronologie bien faite et commentée par le professeur peut suffire à cet égard, surtout si nous prenons soin de rattacher l'histoire littéraire à l'histoire tout court.

Notre enseignement manque cruellement de professeurs chargés d'enseigner l'histoire de la civilisation. C'est à nous de faire la synthèse indispensable à ce niveau, en collaborant avec nos collègues d'histoire, de langues, de musique, de dessin. Au lieu de proposer à nos élèves d'insipides « digests » sur les théories dramatiques au XVIIIᵉ siècle, faisons-leur écouter des disques de Rameau : cette musique écrite pour La Poupelinière les enrichira davantage; présentons-leur des Watteau et des Greuze : nous arriverons à leur montrer, en les intéressant, que, dans les grands moments de l'âme ou de l'esprit humain, les arts sont des moyens d'expression parallèle et qu'au fond, ils parlent le même langage. N'hésitons donc pas à empiéter sur le domaine de nos collègues : nous devons fixer les coordonnées historiques d'une œuvre si nous voulons, sous les mots de nos textes, retrouver le frémissement de la vie.

Car c'est bien finalement aux textes que nous devons consacrer tout notre temps. Nous serons fidèles en cela aux **Instructions** de 1938 : l'histoire littéraire se fera « à l'aide de textes spécialement groupés à cet effet ». Ici, se pose un problème un peu irritant. Nous devons donner des notions suivies d'histoire littéraire : quelle part devons-nous accorder aux auteurs mineurs ? Je répondrai sans hésitation : une part aussi minime que possible. Bien sûr, il est bon, deux ou trois fois par an, de mettre nos élèves en face de textes d'où la beauté est absente : un passage de cette **Franciade** ou de cette **Henriade** qu'ils ne connaissent que par ouï-dire, un poème de l'abbé Delille peuvent nous aider à leur former le goût; mais n'oublions pas que c'est au contact de la beauté que l'âme devient belle.

Cela dit, comment grouper les textes ? Chacun les groupera selon son propre tempérament, divisera ou non sa classe en équipes; mais l'essentiel c'est de grouper ces textes pour faire retrouver à l'élève, de façon inductive, les définitions que l'histoire littéraire exige. Ainsi redécouvertes, ces définitions ne seront plus abstraites, elles signifieront vraiment quelque chose pour ceux qui les emploieront, et elles auront même l'avantage sur celles du manuel d'être plus nuancées, moins schématiques, plus exactes.

Reste enfin une question qui me tient particulièrement à cœur, et qui me paraît essentielle dans notre enseignement du Second degré : la question de l'initiation artistique. Je crois que l'histoire littéraire bien conduite peut nous être ici d'un précieux secours. Mais attention ! Nous courons le risque inverse de celui que nous voyions plus haut : ne soyons pas trop ambitieux. Ne transformons pas notre chaire de Seconde ou de Première en une chaire d'histoire des créations artistiques ou de poïétique. Mais pensons toujours que l'histoire littéraire peut nous aider à faire comprendre à de jeunes esprits ce qu'est une œuvre d'art.

La biographie des écrivains ici reprend tous ses droits : puisque nos élèves n'ont que trop tendance à

retrouver dans l'œuvre l'écho direct de la vie, habituons-les à y voir autre chose, chaque fois que nous le pourrons. Qu'ils recherchent avec nous comment l'artiste a accueilli les données de la vie, comment l'art les a élaborées, et comment finalement la méditation artistique a enrichi la vie. Le poème, précisément parce qu'ils sentiront combien il échappe à l'anecdote et dépasse le plan de l'événement, deviendra pour eux le symbole qui éclaire et explique un des moments de l'aventure humaine. Ils comprendront, par là, le sens, obscur pour eux, de cette formule qu'ils manient avec tant d'inconscience : « la peinture du cœur de l'homme en général ».

Montrons-leur bien que le plan de l'art n'est pas le plan de la vie; montrons-leur qu'il le dépasse, qu'il le domine, qu'il le maîtrise, qu'il l'achève : « A Villequier » n'a été écrit que plusieurs mois après la catastrophe du 9 septembre 1843 ? Montrons-leur que, même pour un romantique, fût-il chef d'école, « ce sont nos passions qui esquissent nos livres, c'est le repos d'intervalle qui les écrit ».

Même les données les plus inutiles en apparence de l'histoire littéraire peuvent nous servir à éveiller discrètement cette méditation artistique. Nos élèves, par paresse, ou par faux souci d'érudition, ne manquent jamais de nous rappeler, au cours d'une explication ou d'une dissertation, la nature des sources et des influences : montrons-leur qu'il vaut mieux s'appesantir sur les différences que sur les ressemblances. Essayons de leur faire trouver en quoi l'œuvre est autre; nous n'avons que trop tendance à retenir les analogies entre les lectures d'un auteur et ses écrits. Montrons les différences; cela permettra à l'élève de mieux déceler le secret dont est lourde l'œuvre.

Enfin, au lieu de nous encombrer, comme nous y invitaient les **Instructions** de 1925, de considérations sur l'évolution des genres et de l'art littéraire, n'hésitons pas, chaque fois que nous le pourrons, à dominer les aspects historiques. Faisons réfléchir nos élèves sur les constantes de l'art. Il est bien qu'ils sachent comment Rabelais faisait rire ses lecteurs, comment Molière savait divertir son public, comment Daudet amusait par son **Tartarin**; mais il serait mieux que nous les amenions à réfléchir sur la nature du bouffon, du plaisant, du comique.

Portons enfin notre effort sur les formes d'art, sur leur valeur; au lieu de faire apprendre aux élèves tout ce que les pédants ont écrit sur ces fameuses trois unités, qui ont pris dans notre enseignement une importance bien regrettable, essayons de leur montrer comment le cadre austère de la tragédie racinienne est destiné à rendre plus sensible l'emprise des fatalités qui définissent la condition humaine

*
* *

Ainsi conçue, l'étude de la littérature restera fidèle à l'esprit de l'enseignement du Second degré; elle sera vraiment une initiation aux grands mouvements de l'âme et non plus l'acquisition primaire d'un ensemble de connaissances en apparence érudites.

Nous ne serons plus des mandarins dispensant une science morte; le professeur de français ne sera plus dans le souvenir de ses élèves celui qui racontait avec tant de verve la bataille d'**Hernani** ou qui savait faire de si beaux schémas pour expliquer **Andromaque.** Il sera vraiment celui qui leur aura appris à saluer la beauté.

Michel SAPANET.

DISSERTATION FRANÇAISE

(Pour une classe de Seconde ou de Première)

SUJET. — Rabelais a écrit : « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme ». Quel est le sens de cette formule et que faut-il, selon vous, en penser ?

Réflexion préliminaire. — L'énoncé même du sujet invite à distinguer deux parties essentielles. Dans la première partie, on précisera le sens des deux mots **science** et **conscience,** qui peuvent donner lieu à des erreurs d'interprétation et on situera la formule par rapport à son auteur. Dans une seconde partie, on cherchera, en se plaçant à des points de vue de plus en plus généraux, des applications de cette proposition, dont il serait dangereusement paradoxal de contester la vérité. Le développement consistera donc dans une **confirmation** de l'opinion de Rabelais.

PLAN DÉTAILLÉ

INTRODUCTION

L'œuvre de Rabelais, sous son apparente bouffonnerie, offre un témoignage vivant sur l'époque de la Renaissance et aborde certains problèmes qui demeurent essentiels de notre temps. Le **Gargantua** et le **Pantagruel** contiennent notamment de nombreuses pages consacrées au problème de l'éducation. Ainsi, lorsque Pantagruel est étudiant à Paris, son père Gargantua lui écrit une longue lettre, où il lui prodigue toutes sortes de conseils. Après avoir invité son fils à devenir « un abîme de science », il ajoute : « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme ». Précisons le sens et la portée exacte de cette formule, avant de rechercher les applications que nous pouvons en tirer.

I. — RABELAIS VEUT DIRE QUE LA CULTURE EST INUTILE, SI ELLE N'EST PAS EMPLOYÉE AU SERVICE DU BIEN

A. — **Rabelais est un apôtre de la « science », c'est-à-dire du savoir en général, de la culture.** Il fut lui-même un homme universel : au couvent de

Fontenay-le-Comte, où il forma avec quelques érudits un petit cénacle d' « humanistes », il lut avec ardeur les textes anciens, apprit le grec, le latin classique, s'initia à la littérature italienne, à la philosophie antique et au vieux droit romain; plus tard, il étudia la médecine et se livra aux activités les plus diverses : soins donnés à des malades, recherches scientifiques, missions à l'étranger, charges ecclésiastiques, création littéraire. On comprend dès lors que Rabelais ait assigné aux deux principaux héros de ses romans un programme encyclopédique; ainsi, sous la direction de Ponocratès, Gargantua complète la connaissance des textes anciens par la connaissance directe de la nature : il visite les artisans, étudie les plantes, contemple le ciel, enrichit sa mémoire par des lectures commentées; Pantagruel, à son tour, devra tout connaître. N'oublions pas enfin que la réponse de l'Oracle de la Dive Bouteille à l'adresse de Pantagruel et de ses compagnons : « Trink » peut être entendue symboliquement : bois des connaissances, enivre-toi de science.

B. — **Mais Rabelais pense que la culture doit s'accompagner de santé morale.** La « science » est d'essence divine, mais elle n'a sa pleine valeur que si elle est utilisée dans le sens du bien moral. Aussi Gargantua donne-t-il à son fils des préceptes élevés qui, d'ailleurs, sont dans le plus pur esprit évangélique et qui peuvent suffire à régler une existence : « Aie suspects les abus du monde. Ne mets ton cœur à vanité : car cette vie est transitoire, mais la parole de Dieu demeure éternellement. Sois serviable à tous tes prochains, et les aime comme toi-même. Révère tes précepteurs, fuis la compagnie des gens esquels tu ne veux point ressembler et, les grâces que Dieu t'a données, icelles ne reçois en vain. »

II. — LA FORMULE DE RABELAIS EST D'UNE INCONTESTABLE VÉRITÉ

A. — **Appliquons-la d'abord à la vie individuelle : le problème posé est celui de l'harmonie de la personne.** Sans doute la culture a-t-elle en soi son prix : elle développe l'esprit de libre-examen, permet de lutter contre les préjugés et la routine; mais sans direction morale, un homme instruit risque de se laisser aller aux pires excès. L'histoire de notre littérature révèle que, de tout temps, on a estimé que la sagesse consiste à ne pas séparer « science » et « conscience » : ainsi l'« honnête homme » du XVIIe siècle unit à une culture large et aimable les qualités de cœur, d'honneur et de courage qui définissent le gentilhomme; le « philosophe » du XVIIIe siècle, respectueux de la personne humaine, pratique la tolérance, la fraternité, toutes les formes de la bienfaisance. Seul Rousseau a soutenu, dans un paradoxe célèbre, que le progrès des lumières a pour conséquence fatale une décadence des mœurs et que la vertu ne peut subsister que chez des êtres restés proches de l'ignorance primitive.

B. — **Elargissons la portée de cette formule sur le plan social : le problème posé est celui de la conscience professionnelle.** Nous ne devons pas développer nos connaissances pour nous seuls et d'une manière purement spéculative, car nous sommes comptables de ces connaissances à la société; or, il n'y a pas de société possible si chacun n'accomplit, à son échelon, la tâche que l'on attend de lui et ne met sa compétence technique au service de l'intérêt collectif (citer quelques exemples).

C. — **Plaçons-nous enfin, d'une manière encore plus générale, au point de vue du progrès humain : le problème posé est celui de la civilisation.** S'il est hors de doute qu'il existe un progrès scientifique, on peut se demander s'il existe un progrès moral. Or y a-t-il vraiment progrès, si le développement des connaissances s'accomplit au mépris des principes moraux éternels ? Une découverte scientifique n'est en soi ni bonne, ni mauvaise : c'est aux hommes qui l'utiliseront de lui choisir son signe, faste ou néfaste, et ils se doivent d'y prendre garde (citer quelques exemples d'applications bienfaisantes, puis criminelles de la science).

CONCLUSION

La formule de Rabelais ne définit pas seulement l'idéal d'un homme de la Renaissance; elle a une valeur universelle. L'intérêt de l'individu, celui du groupe social, celui de l'humanité tout entière se rejoignent : à l'idéal de connaissance exigé par l'esprit, il convient en tout temps d'associer étroitement l'idéal de vertu exigé par la conscience morale.

Paul SURER.

THÈME LATIN DIRIGÉ

(Année propédeutique)

C'est un fait que le niveau très faible de l'ensemble des jeunes étudiants qui nous sont confiés en Propédeutique nous interdit d'initier suffisamment à la suite de leurs études latines ceux d'entre eux qui prépareront une licence de Lettres Classiques.

Un remède efficace serait l'institution, dès cette année préparatoire, d'équipes spécialisées : mais une telle sélection peut paraître dangereuse du point de vue pédagogique, et elle est souvent considérée comme contraire à l'esprit de la Propédeutique.

La plus grave lacune concerne le thème, puisque l'étudiant de Lettres est censé pouvoir passer brusquement, et par ses seules forces, des exercices oraux élémentaires — les seuls qui soient à peu près accessibles et utiles à ses camarades linguistes ou historiens — aux thèmes littéraires qui lui seront proposés pour la préparation au Certificat d'Etudes Latines.

L'exercice qui suit voulait répondre à ce besoin. Il est inutile d'ajouter que les résultats en ont été fort décevants, malgré la somme considérable de travail qu'il a exigée d'étudiants de bonne volonté, dont certains remettaient des versions très convenables.

AVANT-PROPOS

Ce livre a été écrit dans un temps où il n'était permis de rien dire, quand la guerre détruisait dans notre pays occupé **toutes ses traditions** de culture. Je n'ai pas demandé alors à la **lecture** de Tacite ou de Virgile **les chemins d'une vaine évasion.** Je n'ai pas cherché l'oubli du malheur, et de l'espérance moins encore, dans ces vieux écrivains latins. Je les lisais **sous** un casque de plomb. J'étudiais et j'écrivais **par pur esprit de discipline,** curieux de redécouvrir ce qui, **sous** la poussière des siècles, survivait dans les bibliothèques de l'art et de la pensée classique, **mère**

SUGGESTIONS

(**fournies aux étudiants**)

1° **Instruments de travail** à utiliser :

ERNOUT et THOMAS : **Syntaxe latine** (Klincksieck).
E. BERGER : **Stylistique latine** (id.).
et accessoirement :
C. MEISSNER : **Phraséologie latine** (id.).

2° **Le texte :**

Caractères généraux : langue, style, ton, suite des idées ? En tenir compte pour le choix des mots et tours latins, pour les liaisons et subordinations, etc...

3° **Détail :**

« dans un temps où... quand... » : nuance à respecter.
« notre pays occupé » : à préciser.
« et de l'espérance moins encore » : fonction du mot « espérance » ? Sens général ?
« esprit de discipline » : origine et objet de cette discipline ?
« ce qui... survivait » : relative ou interrog. indir. ?
« pensée classique » : sens défini par le contexte.
« aussi tourmenté... » : à préciser.
« le coup de fouet... historien » : à transposer, ou du moins à ne pas conserver comme sujets de « n'ont paru ».

SCRIPTOR NONNULLA PRAEFATUR

Hic liber eo tempore scriptus est, quo (1) *nihil dicere liceret, cum in patria nostra a Germanorum militibus obtenta quicquid humanitatis a maioribus traditum erat bello exstinguebatur. Equidem tum Tacito uel Vergilio legendo non temptaui qua uia ad nescio quae uana animo* (2) *effugerem; neque uero rerum iniquitatis obliuionem, nedum spem ullam* (3) *a ueteribus illis scriptoribus Romanis* (4) *repetere conatus sum. Quorum opera quasi plumbea galea indutus legebam. Ea demum mente litteris studebam et scribebam, ut animo meo imperarem* (5), *cum interea illa de*

NOTES

Texte français d'un style simple, dans lequel une certaine gravité s'allie au ton de la confidence; notations psychologiques successives, sans grand souci de la forme ni enchaînement logique rigoureux. En latin, ne pas multiplier inutilement les subordinations, ne pas abuser du style périodique.

(1) **eo tempore... quo** + subj., **cum** + indic. : sans vouloir en faire une règle absolue, on peut marquer dans ces deux relatives-temporelles, par la différence des modes, la nuance, sensible en français, entre l'idée consécutive (« un temps où... ») et la simple concomitance (« quand... »).

(2) L'addition de **animo** souligne le caractère moral de cette « évasion ».

(3) **nedum spem ullam :** il faut en effet entendre ici : « j'ai moins encore cherché de l'espérance... ». **Nedum** (ici adverbe) : « à plus forte raison ne pas... » après un premier terme négatif.

(4) **a ueteribus... Romanis :** en simplifiant un usage parfois complexe, on peut représenter comme suit la place de l'adjectif par rapport au substantif auquel il se rapporte :

1° **Ordre normal** (valeur banale et courante de l'adjectif) :
a) adjectif épithète ordinaire + substantif;
b) substantif + adj. déterminatif (matière, origine, possession).

2° **Ordre expressif** (= valeur attributive exceptionnelle, intention particulière, mise en relief de l'adjectif) : ordre inverse.

Exemples : **ueteribus scriptoribus Romanis** (ordre normal pour **a** et **b**). 18. **animorum motus apud illos uehementes.** 7. **plumbea galea.** ordre expressif, **a, b.**

(5) **ut... imperarem :** discipline intellectuelle, que l'auteur s'impose à lui-même.

de la nôtre. Plus d'une fois, **à l'occasion des peintures** d'un monde aussi tourmenté, aussi déchiré, le coup de fouet du satirique ou le cautère de l'historien m'ont paru venger l'esprit de l'oppression et de l'injustice dont les crimes sont éternels, comme l'homme à travers le temps foncièrement reste le même.

Passions vives, raison forte et art vigoureux, illusions, beauté du bien dire, j'ai éprouvé **devant ces témoignages** le besoin de ranimer les fantômes de ceux qui les avaient portés. Il m'a semblé que des lecteurs formés aux humanités, ou qui regrettaient d'en avoir été détournés, pouvaient prendre à leur tour un intérêt majeur à cette nouveauté retrouvée, que l'oubli avait seulement recouverte. Ce livre n'est pas d'un savant, ni d'un professeur; et j'avoue même être un médiocre latiniste. J'ai tâché sans plus d'exprimer **le plaisir et l'attrait que j'ai pris** moi-même à ces **interrogations, à ces confrontations** des œuvres d'un autre âge...

Emile HENRIOT
Les Fils de la Louve
(Paris, 1949).

« l'esprit... l'oppression... l'injustice » : à transposer dans le concret.
« raison... et art... » : problème posé par ce « et » ?
« ces témoignages » : sur quoi ?
« des lecteurs » : rendre la nuance qu'introduit l'article indéfini.
« cette nouveauté retrouvée » : par qui ? Et pour qui ?
« un médiocre latiniste » : faut-il donner au mot : « médiocre » sa valeur étymologigque et ancienne, ou son sens moderne et scolaire ?
« des œuvres » : semble déterminer : « interrogation » aussi bien que « confrontations » ?

4° **Ensemble.**

Questions à étudier spécialement :
— Syntaxe des relatives et de l'interrogation indirecte.
— Attraction modale et style indirect.
— Traduction des mots et expressions **soulignés dans le texte :** envisager les possibilités du participe, du gérondif-adjectif verbal, des diverses subordonnées.
— Ordre des mots (ordre usuel, ordre expressif) en particulier place de l'adjectif épithète.

integro inuenire cupiebam (6), *quaecumque* (7) *e Graecorum Romanorumque* (8) *artis operibus et cogitationibus* (9) *(ab illis autem nostrae ortae sunt) in bibliothecis saeculorum puluere obruta* (10) *etiamtum superessent. Saepius autem mihi res nihilo minus, quam nostrae tum erant, perturbatas dilaceratasque apud illos depictas inuenienti alter in saturis quasi flagello quodam, alter candenti ferro in historia usus ingeniosorum uirorum poenas repetere uisus est a uexatoribus iniquissimis, quorum scelera in perpetuum eadem esse solent, sicut humanae naturae fundamenta per saecula constant.*

Iam uero cum animorum motus apud illos uehementes, rationem firmissimam artemque (11) *summa ui adhibitam, spes fallaces, bene dicendi leporem testimonio ingenii Romani haberem, testium ipsorum necesse habui imagines* (12) *ad uitam reuocare. Denique confisus sum legentes, dummodo in antiquarum litterarum tractatione instituti essent aut eos ab illis semotos* (13) *paeniteret, summo studio et ipsos ad has nouitates ferri posse, quas diu obliuione tantum opertas homines iam reciperent* (14). *Hic liber neque uiri docti, neque magistri est; quin etiam latinae linguae fateor me parum ese peritum* (15). *Itaque nihil contendi amplius, quam ut ceteris explicarem quam gratum iucundumque mihi ipsi fuisset illa aeui alterius* (16) *monumenta et perscrutari et nobiscum comparare.*

(6) **cum interea... cupiebam** : subordination lâche (= « et en même temps je désirais... »). La curiosité d'esprit semble contredire le « pur esprit de discipline » précédemment mentionné.

(7) **quaecumque... superessent** : dans cette relative indéterminée, le subjonctif exprime seulement l'idée que cette survivance est escomptée par l'auteur (cf. **cupiebam**). L'indicatif, qui serait aussi possible, insisterait au contraire sur sa réalité objective, indépendante des sentiments du chercheur.

(8) « pensée classique » = la pensée exprimée par les Latins — et, à travers eux, celle des Grecs.

(9) **cogitationibus :** certains abstraits s'emploient bien au pluriel (cf. 23 : **nouitates**).

(10) **obruta :** type de participe latin rendant bien une préposition française (cf. 7 : **indutus**).

(11) **rationem... artemque** : la conjonction « et » semble en français déterminer un couple raison-art (qualité commune d'énergie), les autres termes de l'énumération demeurant indépendants les uns des autres.

(12) **testium ipsorum... imagines :** le latin peut ici alléger la phraséologie française (« ceux qui les avaient portés »).

(13) **ab illis semotos :** cette tournure participiale permet de faire l'économie d'une très lourde proposition infinitive (« aut eos **se ab illis semotos esse** paeniteret »).

(14) **homines iam reciperent** (subjonctif de style indirect) : l'expression : « cette nouveauté retrouvée » n'est pas très claire. Par l'auteur, certes, mais à l'intention de ses lecteurs, et donc par le grand public lui-même : c'est sur cette dernière idée qu'on a mis l'accent ici.

(15) **parum peritum :** le contexte (« j'avoue ») montre qu'il faut donner à « médiocre » son sens péjoratif actuel.

(16) **aeui alterius :** à la place du génitif **alius,** très peu employé, on écrit d'ordinaire **alterius.** On peut au surplus considérer que l'auteur n'envisage ici que l'opposition : Antiquité-temps actuel.

H. DUBOURDIEU.

VERSION LATINE
(Pour la Propédeutique)

TEXTE

(Iulia) annum agebat tricesimum et octauum, tempus aetatis, si mens sana superesset, uergentis in senium; sed indulgentia tam fortunae quam patris abutebatur, cum alioquin litterarum amor multaque eruditio, quod in illa domo facile erat, praeterea mitis humanitas minimeque saeuus animus ingentem feminae gratiam conciliarent, mirantibus qui uitia noscebant tantam pariter diuersitatem. Non semel praeceperat pater, temperato tamen inter indulgentiam grauitatemque sermone, moderaretur profusos cultus perspicuosque comitatus. Idem cum ad nepotum turbam similitudinemque respexerat, qua repraesentabatur Agrippa, dubitare de pudicitia filiae erubescebat. Inde blandiebatur sibi Augustus laetum in filia animum usque ad speciem procacitatis, sed reatu liberum, et talem fuisse apud maiores Claudiam credere audebat. Itaque inter amicos dixit duas habere se filias delicatas, quas necesse haberet ferre, rem publicam et Iuliam. Venerat ad eum licentiore uestitu et oculos offenderat patris tacentis. Mutauit cultus sui postero die morem et laetum patrem affectata seueritate complexa est. At ille, qui pridie dolorem suum continuerat, gaudium continere non potuit et « Quantum hic, ait, in filia Augusti probabilior est cultus ! ». Non defuit patrocinio suo Iulia his uerbis : « Hodie enim me patris oculis ornaui, heri uiri ».

MACROBE, *Saturnales*, II, 5 (2-5).

TRADUCTION

Elle avait trente-sept ans : à cet âge elle aurait été sur le penchant de la vieillesse si elle avait eu de la sagesse de reste. Mais elle abusait de l'indulgence de la fortune comme de celle de son père. D'ailleurs à son amour des belles-lettres, à sa vaste culture (qu'il lui avait été facile d'acquérir dans la maison du Prince) s'ajoutaient une douceur et un savoir-vivre ainsi qu'une aménité de caractère qui lui valaient de très grands succès : ce qui ne manquait pas de frapper ceux qui, connaissant ses vices, s'étonnaient d'un assemblage aussi disparate. Plus d'une fois, en un langage unissant l'indulgence à la sévérité, son père l'avait engagée à modérer le faste de sa toilette et l'appareil voyant de sa suite. Mais, considérant le nombre de ses petits enfants et leur ressemblance frappante avec Agrippa leur père, il rougissait d'élever des doutes sur la vertu de sa fille. Auguste se flattait donc de l'illusion que Julie, tout en poussant l'exubérance jusqu'à donner l'impression du libertinage, était sans reproche et il osait la croire telle que Claudia autrefois. Aussi dit-il qu'il avait deux filles tendrement aimées, qu'il lui fallait supporter : la République et Julie.

Elle s'était présentée devant son père dans une mise un peu indécente; il en avait été choqué mais sans rien dire. Le lendemain elle avait changé sa tenue et elle vint embrasser, avec une gravité bien imitée, son père qui en fut tout heureux. Lui qui, la veille, avait contenu sa mauvaise humeur ne put contenir sa joie et dit : « Combien ce costume sied mieux à la fille d'Auguste ! ». Mais Julie trouva pour se disculper ce mot : « C'est qu'aujourd'hui je me suis parée pour les yeux de mon père, hier pour ceux de mon mari. »

COMMENTAIRE

Macrobe nous a conservé, outre une suite de *dicta* (bons mots) d'Auguste et de sa fille Julie, cet épisode de leurs dissentiments intimes qu'éclaire d'un jour crû l'exil brutal qui frappa, en 2 av. J.-C., Julie coupable d'adultères et soupçonnée de nouer avec ses amants, issus de la jeune noblesse, des intrigues politiques dangereuses pour la sûreté de l'Etat. Fille d'Auguste et de Scribonie (qui fut elle-même répudiée pour inconduite), Julie servit d'instrument à son père dans toutes les combinaisons politiques qu'il échafauda, en l'absence de fils, pour s'allier l'homme qu'il désignerait comme son successeur; c'est ainsi qu'elle fut successivement mariée à Marcellus (dont Virgile a chanté, en vers émus, la mort prématurée en 23 av. J.-C.), à Agrippa, le fidèle compagnon des guerres civiles et l'amiral vainqueur d'Actium, et finalement à Tibère, qu'Auguste contraignit à répudier sa femme pour épouser sa fille, veuve d'Agrippa.

Ce texte apporte des détails précieux sur la vie domestique du prince. L'auteur semble se placer, d'après l'indication chronologique initiale, à la veille du scandale qui provoqua la mise en accusation de la princesse. (Le mariage d'Auguste et de Scribonie est de 40 et la naissance de Julie de 39.) Cette page révèle le conflit des caractères entre le père et la fille, l'un autoritaire et soupçonneux des libertés des mœurs de son entourage, l'autre éprise d'indépendance et avide de plaisirs. A la morale sévère d'Auguste, converti sur ses vieux jours à un rigorisme que démentait d'ailleurs le relâchement de sa vie privée, Julie oppose la grâce malicieuse et provocante de la jeunesse et de la beauté. On se souviendra, si l'on veut apprécier la gravité des soupçons

dont il était assailli, qu'il destinait à l'Empire les deux aînés de Julie et d'Agrippa, les princes de la jeunesse C. et L. Caesar. Et on n'oubliera pas que le dernier enfant — posthume — de ce couple, Agrippa Posthumus, devait expier par la mort à l'avènement de Tibère sa situation de prince du sang, plus encore que sa folie.

On notera également la mention de Claudia (Quinta) célèbre pour sa chasteté (un épisode bien connu de l'histoire romaine, accessible par Tite Live, 29, 14, et par la version poétique chez Ovide dans les *Fastes* — épisode lié à l'arrivée à Rome de la pierre noire de la Grande mère des Dieux — avait fait d'elle un *exemplum* de vertu féminine contestée et finalement triomphante). Cet *exemplum* était cher aux vieux Romains et devait être particulièrement flatteur pour la gens Claudia à laquelle Auguste s'était allié par son mariage avec Livie, mère de Tibère (devenu le troisième mari de Julie après la mort d'Agrippa en 12 av. J.-C.).

Egalement précieuse est l'indication donnée par l'auteur sur la culture de la jeune princesse et la faveur dont jouissaient les belles lettres dans la *domus* impériale. (Voir sur ce sujet H. Bardon : *Les Empereurs et les Lettres Latines*, chap. I.) Sur la manière dont Julie fut élevée par son père dans une atmosphère de rigueur qui aurait fait d'elle une vertueuse Lucrèce si les fatalités du tempérament n'avaient triomphé des disciplines de l'éducation, on trouverait des indications chez Suétone (*Aug, passim*) [« Sa fille et ses petites-filles furent habituées au travail de la laine » (*Aug*, 64) ; le prince portait des vêtements confectionnés par sa fille (*Aug*, 73) ; il contrôlait étroitement les fréquentations de sa fille à Baies (*Aug*, 64)]. On se rappellera aussi qu'après sa relégation dans l'île de Pandataria, puis à Rhegium. Auguste remit en honneur pour elle l'interdit romuléen du vin pour les femmes et bannit toute sorte de luxe (*Aug*, 65).

Le mot de la fin, si inattendu dans sa verve piquante, est d'autant plus savoureux que le mari de Julie, Agrippa, était aussi rude de manières que sa femme était frivole. C'est le mot d'une coquette romaine qui aurait lu les *Héroïdes* et *l'Art d'aimer*. On n'aura pas de peine à comprendre que les médisants de la Cour du Palatin aient prêté à Julie, du vivant même d'Agrippa, du goût pour Tibère, dont l'austérité et l'amour conjugal pour sa première femme Vipsania, fille d'Agrippa, suffisent à écarter de lui le soupçon d'avoir consenti ou seulement prêté attention à ses avances (Suet. *Tib*, 7).

Mais dans cette anecdote dénuée apparemment d'intérêt autre que psychologique il y a mieux à glaner pour l'historien. Le mot d'Auguste sur ses « deux filles tendrement aimées, la République (c'est-à-dire l'Etat) et Julie » est un mot de moraliste bougon qui fait contre mauvaise fortune bon cœur. Il nous rappelle que les *leges Augustae* tendant à relever de son discrédit la vieille *disciplina morum* des ancêtres et à restaurer la famille romaine traditionnelle s'étaient révélées inefficaces. Il montre en outre qu'Auguste se considérait déjà comme le *pater reipublicae* ou plutôt *patriae* AVANT de recevoir en 2 av. J.-C., l'année même de l'exil de Julie, le titre longtemps refusé (*Aug*, 58). Sur la conception qu'Auguste se faisait de l'essence de son pouvoir comme sur la manière dont il entendait exercer ce pouvoir dans le sens autoritaire que le droit romain et la morale inspirée du *mos majorum* donnaient aux pouvoirs du père de famille, cette formule, si elle est authentique — et pourquoi ne le serait-elle pas ? — va loin. Si loin qu'on s'étonne de ne la voir ni citée ni utilisée par les exégètes pourtant nombreux et éminents des pouvoirs d'Auguste. Elle révèle la mission paternelle dont le prince se sent investi dans sa famille et dans l'Etat. Elle trahit chez son auteur une certaine lassitude du pouvoir qu'aggrave le contraste entre l'état des mœurs et les prescriptions des lois. Mais elle manifeste aussi l'ambition d'Auguste d'assumer une tutelle morale sur l'Etat comme sur sa domus — et ceci est capital. Le rapprochement du problème domestique et du problème politique est par lui-même hautement significatif. L'empereur étend à l'ensemble du « corps politique » la volonté de discipline qu'il impose à sa famille et inversement il soumet sa famille au respect du canon des règles morales auquel il prétend plier la collectivité des citoyens. Elle ne date donc pas du deuxième siècle ap. J.-C., mais d'Auguste, cette éthique que l'historien Rostovtzeff a cru caractéristique des Antonins. « Ce qui était impérial était public et ce qui était public était impérial » (*Social and economic history of the Roman Empire*, p. 117). Et la raison est simple : l'éthique d'Auguste à cette époque est puisée dans le Stoïcisme dont les Antonins feront une philosophie officielle. Ajoutons pour finir que cette formule peut être approximativement datée entre 19/18 av. J.-C. au plus tôt — Julie a vingt ans — et vient de se remarier à Agrippa, et 12 av. J.-C. — mort d'Agrippa. Par opportunisme ou par conviction, Auguste a fait du stoïcisme le principe de son action d'homme d'Etat à l'époque de sa maturité.

Ainsi cette page, trop négligée par les historiens et peu connue des littéraires, qui ne semble au premier abord intéresser que la chronique scandaleuse et perpétuer les « potins » de cour, s'avère à l'analyse riche de substance. Elle illustre plus encore que le heurt des caractères, le conflit de deux générations, le divorce de deux morales.

Pierre Grenade.

VERSION GRECQUE

(Pour une classe de première)

TEXTE

Διοδόρῳ πρεσβυτέρῳ Ἀντιοχείας

Ἐνέτυχον τοῖς ἀποσταλεῖσι βιβλίοις παρὰ τῆς τιμιοτητός σου. Καὶ τῷ μὲν δευτέρῳ ὑπερήσθην, οὐ διὰ τὴν βραχύτητα μόνον, ὡς εἰκὸς ἦν τὸν ἀργῶς πρὸς πάντα καὶ ἀσθενῶς λοιπὸν διακείμενον, ἀλλ'ὅτι πυκνόν τε ἅμα ἐστὶ ταῖς ἐννοίαις, καὶ εὐκρινῶς ἐν αὐτῷ ἔχουσιν αἵ τε ἀντιθέσεις τῶν ὑπεναντίων καὶ αἱ πρὸς αὐτὰς ἀπαντήσεις · καὶ τὸ τῆς λέξεως ἁπλοῦν τε καὶ ἀκατάσκευον πρέπον ἔδοξέ μοι εἶναι προθέσει χριστιανοῦ, οὐ πρὸς ἐπίδειξιν μᾶλλον ἢ κοινὴν ὠφέλειαν συγγράφοντος. Τὸ δὲ πρότερον, τὴν μὲν δύναμιν ἔχον τὴν αὐτὴν ἐν τοῖς πράγμασι, λέξει πολυτελεστέρᾳ καὶ σχήμασι ποικίλοις καὶ διαλογικαῖς χάρισι κεκομψευμένον πολλοῦ μοι ἐφάνη καὶ χρόνου πρὸς τὸ ἐπελθεῖν καὶ πόνου διανοίας πρὸς τὸ καὶ συλλέξαι τὰς ἐννοίας καὶ παρακατασχεῖν αὐτὰς τῇ μνήμῃ δεόμενον. Αἱ γὰρ ἐν τῷ μεταξὺ παρεμβαλλόμεναι διαβολαὶ τῶν ὑπεναντίων καὶ συστάσεις τῶν ἡμετέρων, εἰ καὶ γλυκύτητάς τινας ἐπεισάγειν δοκοῦσι διαλεκτικὰς τῷ συγγράμματι, ἀλλ'οὖν τῷ σχολὴν καὶ διατριβὴν ἐμποιεῖν, διασπῶσι μὲν τὸ συνεχὲς τῆς ἐννοίας καὶ τοῦ ἐναγωνίου λόγου τὸν τόνον ὑποχαυνοῦσιν. Ἐκεῖνο γὰρ πάντως συνεῖδέ σου ἡ ἀγχίνοια, ὅτι καὶ τῶν ἔξωθεν φιλοσόφων οἱ τοὺς διαλόγους συγγράψαντες, Ἀριστοτέλης μὲν καὶ Θεόφραστος, εὐθὺς αὐτῶν ἥψαντο τῶν πραγμάτων διὰ τὸ συνειδέναι ἑαυτοῖς τῶν Πλατωνικῶν χαρίτων τὴν ἔνδειαν. [...] Ταῦτα εἶπον ἵνα δειχθῇ ὅτι οὐκ εἰς κόλακος χεῖρας ἀπέστειλάς σόυ τοὺς πόνους, ἀλλ' ἀδελφῷ τῷ γνησιωτάτῳ ἐκοινώνησας τῶν καμάτων.

SAINT BASILE DE CÉSARÉE,
Lettre CXXX.

TRADUCTION

A Diodore, prêtre d'Antioche

J'ai pris connaissance des volumes que ton excellence m'a envoyés. Le second m'a comblé de plaisir, non seulement à cause de sa brièveté, ce qui serait normal de la part d'un homme que tout désormais trouve inerte et sans énergie, mais parce qu'il est plein d'idées en même temps qu'on y trouve un exposé clair aussi bien des objections des adversaires que des réponses qui leur sont faites. Et puis, ce style simple et sans apprêt m'a paru convenir à la thèse d'un chrétien qui écrit moins pour faire parade de ses talents que pour se rendre utile à tous. Quant au premier volume, bien que son contenu ait la même force, avec l'ornement d'un style plus riche, de figures variées et les grâces du dialogue, il m'a paru requérir bien du temps pour en venir à bout et demander à l'esprit bien de la peine pour en assembler les idées et les confier à la mémoire. Les critiques portées par les adversaires qui viennent s'intercaler au milieu du développement avec les démonstrations des nôtres peuvent bien paraître donner à l'ouvrage quelques-uns des agréments du dialogue, elles ne laissent pas d'apporter du relâchement et de faire perdre du temps, elles brisent la continuité de la pensée et font perdre sa consistance et sa vigueur à cet ouvrage de combat. Ta sagacité le sait bien : ceux des philosophes du dehors qui ont composé des dialogues, Aristote et Théophraste, attaquent dès l'abord le fond du sujet, parce qu'ils savent qu'ils n'ont pas les grâces de Platon.

Ce que j'en ai dit, je l'ai fait pour te montrer que tu n'as pas mis tes travaux dans les mains d'un flatteur, mais que c'est à un frère plein de sincérité que tu as communiqué le fruit de tes peines.

COMMENTAIRE

Sur la vie et l'œuvre de saint Basile, on pourra se reporter au commentaire d'une version antérieurement publiée dans cette revue (1). Pour une documentation plus complète, l'ouvrage le plus commode reste le t. III de l'*Histoire de la littérature grecque chrétienne* d'A. PUECH (1930).

Le prêtre d'Antioche auquel cette lettre est adressée (probablement en 373) est l'homme que l'histoire connaît sous le nom de Diodore de Tarse, personnage dont la vie et l'œuvre sont mal connus, mais qui fut avec Théodore de Mopsueste l'un des principaux docteurs de cette illustre école d'Antioche qui opposait l'exégèse philologique à la méthode allégorique utilisée par les maîtres de l'école d'Alexandrie, Origène et Clément entre autres. Diodore fut sous le règne de Julien, puis de Valens, l'un des plus vaillants défenseurs de la foi catholique contre païens et ariens ou arianisants. Ce n'est qu'en 378 qu'il fut élu au siège épicopal de Tarse. Plus tard, ses œuvres paraîtront entachées d'hérésie, annoncer les idées de Nestorius : c'est ainsi qu'elles disparaîtront pratiquement.

La liste des titres que nous possédons ne permet guère d'identifier les deux ouvrages ici visés. Ce qui paraît probable, d'après le contexte même, c'est qu'il s'agit de deux œuvres distinctes, l'une présentée sous forme de dialogue, avec des prétentions littéraires certaines, l'autre sous la forme dépouillée d'une série de questions et de réponses. De même on ne saurait préciser quels sont les adversaires en question, philosophes grecs ou hérétiques.

(1) *L'Information littéraire*, n° 3 de 1953, p. 126.

Du second ouvrage, Basile approuve la briéveté, la richesse de pensée, la clarté, la simplicité de style. En revanche, il critique la longueur du premier, son caractère confus, sa composition relâchée, son manque de vigueur, ses prétentions artistiques à la fois mal fondées et déplacées. Elles sont mal fondées parce que l'auteur n'a pas le génie d'un Platon pour prétendre écrire des dialogues sur le modèle des siens. Elles sont déplacées parce que Basile estime qu'elles n'ont rien à faire dans un ouvrage d'apologétique chrétienne. Pour tout dire et reprendre *mutatis mutandis* un terme actuellement en faveur, c'est une sorte de « formalisme littéraire » que Basile reproche à Diodore.

Il est bon de savoir que tel n'était pas l'avis de tous les chrétiens : c'est ainsi que pour divers motifs les deux Apollinaires avaient entrepris de constituer une véritable bibliothèque chrétienne en composant poèmes épiques, tragédies, comédies ou odes. Grégoire de Nazianze lui-même composa un grand nombre de poèmes. Diodore a pu vouloir ajouter le dialogue platonicien à la liste. Et comment ne pas souligner la présence à Antioche où il enseignait d'Apollinaire lui-même à cette date de 373 qui est celle de notre lettre ? Basile en tout cas ne semble pas avoir goûté cette tentative, il est trop philosophe pour cela et trop peu homme de lettres, et la lecture de son fameux traité *Sur la manière de tirer profit des lettres helléniques* montre qu'il comptait sur les ecrivains païens, les philosophes surtout, pour la formation — uniquement morale, d'ailleurs — de la jeunesse chrétienne.

On remarquera l'usage courant au IVe siècle de titres de politesse tels que τῆς τιμιότητός σου ou σου ἡ ἀγχινοία dont on doit chercher un équivalent approximatif.

Jean BERNARDI.

---

(1) *Information littéraire*, n° 3 de 1953, p. 126.

AGRÉGATION DES LETTRES ET DE GRAMMAIRE

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE (1)

HORACE

ODES ET EPODES

I. Editions :

O. KELLER et A. HOLDER : **Odes, épodes,** t. I. Leipzig, Teubner, 1899-1925.
* USSANI : **Odes et épodes.** Turin, 1922-1923.
C. GIARRATANO : **Epodes.** Turin, 1930 (limité aux Epodes, commentaire abondant).
* PLESSIS, LEJAY et GALLETIER : **Odes,** t. I (par Plessis et Galletier). Paris, Hachette, 1924 (éd. major in-8°, commentaire en français, introduction très riche).
VILLENEUVE : **Odes,** t. I. Collection « Budé », 1927 (éd. critique, texte et traduction).
* KIESSLING et HEINZE : **Odes,** t. I. Berlin, Weidmann, 1914-1930 (commentaire en allemand; édition excellente).

II. Grammaire, art, versification :

F. VOLLMER : **Carmina.** Leipzig, Teubner, 1912 (consulter les notices de cette édition).
C. L. SMITH, DARNLEY et NAYLOR : **Odes, épodes.** Cambridge, 1922 (étude importante de Naylor dans l'introduction : place des mots dans le vers).
— Des indications grammaticales sommaires se trouvent dans l'édition scolaire de J. B. LECHATELLIER. Paris, Poussielgue, 1923.
A. WALTZ : **Des variations de la langue et de la métrique d'Horace dans ses différents ouvrages.** Paris, 1881.
SCHILLER et RIEMANN : **Mètres lyriques d'Horace.** Paris, 1883.
R. REITZENSTEIN : **Horaz und die hellenistische Lyrik,** dans **Neue Jahrb. für Klass. Philol.,** 1908, pp. 81 sqq.
R. HEINZE : **Die lyrischen Verse des Horaz; Verhandl. Sächs. Ges.,** LXX, 4. Leipzig, Teubner, 1919.
E. STAMPINI : **La metrica di Orazio comparata con la graeca.** Torino, Lœscher, 1928.
R. HEINZE : **Vom Geist des Römertums.** Leipzig, 1938, pp. 185 sqq.
J. MAROUZEAU : **Quelques aspects de la formation du latin littéraire.** Paris, 1949, pp. 193 sqq.

III. Lexique :

G. A. KOCH : **Vollständiges Wörterbuch zu den Gedichten des Horaz.** Hanovre, 1879.

IV. Problèmes généraux :

* V. GARDTHAUSEN : **Augustus und seine Zeit.** 4 vol. Teubner, 1917-1929 (contexte historique; relations avec Auguste : I 2).
* W. Y. SELLAR : **The Roman poets of the Augustan Age,** 2 vol., t. II, **Horace and the elegiac poets.** Oxford, Clarendon Press, 1892.
A. DUPOUY : **Horace.** Paris, Grasset, 1928.
R. HEINZE : **Die Augusteische Kultur.** Leipzig, Teubner 1930.

V. Epodes :

Th. OLIVIER : **Les Epodes d'Horace.** Paris, 1917.

VI. Chant séculaire :

MOMMSEN : **Gesammelte Schriften,** VIII, pp. 567 sqq.
J. GAGÉ : **Recherches sur les jeux séculaires.** Paris, 1934

VII. Sources et modèles :

A. HAUVETTE : **Un poète ionien au VIIe siècle : Archiloque et ses poésies.** Paris, 1905.
U. v. WILAMOWITZ : **Horaz und die griechischen Lyriker,** dans **Sappho und Simonides.** Berlin, 1913.
R. REITZENSTEIN : **Das römische in Cicero und Horaz.** Leipzig, Teubner, 1925.
T. FRANK : **Catullus and Horace.** New York, 1928.
E. FRAENKEL : **Das Pindargedicht des Horaz (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie).** 1932.
W. J. OATES : **The influence of Simonides of Ceos upon Horace.** Princeton, 1932.

R. PONCELET.

---

(1) Voir **L'Information Littéraire,** n° 4, p. 166.
L'astérisque indique les ouvrages indispensables.

PLATON

LA RÉPUBLIQUE

Note préliminaire : la bibliographie relative à la **République** de Platon est considérable; on ne cite ici que les ouvrages les plus généraux ou les plus accessibles. Pour les publications postérieures à 1918, on pourra consulter P.-M. Schuhl, **Etudes sur la Fabulation platonicienne,** Paris, 1947. Intr., pp. 3-25, rapport complété dans **l'Information Littéraire** de nov.-déc. 1952 (4e année, n° 5), pp. 194-198 et dans **Actes du Congrès** de l'Association Guillaume Budé à Tours et Poitiers, 1954, pp. 149-169.

Editions

La République, texte établi et traduit par E. Chambry, avec introduction d'A. DIES. Collection des Universités de France, Paris, Les Belles-Lettres, 1932, 3 vol.

Id., avec notes en latin par STALLBAUM, Goth et Erfurt, 2e éd., 1859, 2 vol (ancien, mais encore utile).

Id., par B. JOWETT et L. CAMPBELL. Oxford, 1894, 3 vol. (I : texte; II : Essays; III : Commentary. Très riche commentaire anglais).

Id., avec notes critiques, commentaire et appendices par J. ADAM. Cambridge, 1905-7, 3e éd., 1920-1, 2 vol. (capital).

Présentation générale

P.-M. SCHUHL : **L'œuvre de Platon.** Paris, Hachette, 1954, 228 p. in-12 (à lire en entier, très clair).

A. KOYRE : **Introduction à la lecture de Platon,** New-York, 1945, 182 p. in-12, en particulier II : **La Politique,** p. 95 sqq. (facile et rapide).

Politique et morale

P. LACHIEZE-REY : **Les idées morales, sociales et politiques de Platon.** Paris, 2e éd., 1951.

L. ROBIN : **Platon et la Science sociale,** dans **La Pensée hellénique, des origines à Epicure.** Paris, P.U.F., 1942, pp. 177-230.

V. GOLDSCHMIDT : **Le paradigme dans la théorie platonicienne de l'action,** R.E.G., 1945, LVIII, pp. 118-145.

A.-J. FESTUGIERE : **Contemplation et vie contemplative selon Platon,** Paris, Vrin, 1936, 495 p. in-8.

Les idées

J. MOREAU : **La construction de l'idéalisme platonicien.** Paris, Boivin, 1939, 515 p. in-8 (difficile, mais utile à consulter).

D. ROSS : **Plato's Theory of Ideas.** Oxford, 1951, 251 p. grand in-12, plus spécialement, pp. 37-80 (analyse excellente).

Les mythes.

P.-M. SCHUHL : **Etudes sur la Fabulation platonicienne.** Paris, P.U.F., 1947, plus spécialement pp. 45-75 : **Autour de la caverne** (très utile sur le mythe de la caverne).

P. FRUTIGER : **Les Mythes de Platon.** Paris, Alcan, 1930, 295 p. in-8.

Images

P. LOUIS : **Les Métaphores de Platon.** Paris, Les Belles-Lettres, 1945, 269 p. in-8 (classification commode).

A. de MARIGNAC : **Imagination et Dialectique. Essai sur l'expression du spirituel par l'image dans les dialogues de Platon.** Paris, Les Belles-Lettres, 1951, 163 p. in-8 (suggestif).

Composition

U. von WILAMOWITZ-MOELLENDORF : **Platon.** Berlin, 2e éd., 1920, 2 vol., plus spécialement : II, pp. 179-221 (en allemand; difficile, mais important).

V. GOLDSCHMIDT : **Les dialogues de Platon, structure et méthode dialectique.** Paris, P.U.F., 1947, 376 p. in-8, plus spécialement : pp. 274-304 (très difficile, mais intéressant).

On joindra à ces études certaines œuvres de Platon lui-même, en particulier le **Gorgias** et les **Lois,** et certains textes d'Aristote empruntés soit à la **Politique,** soit à la **Poétique.**

J. de ROMILLY.

ADDENDUM

1° Il convient de compléter l'énumération des travaux sur **Aucassin et Nicolette** parus depuis la liste bibliographique mise à jour par M. ROQUES en 1936. Nous n'avons eu que récemment connaissance de :

K. ROGGER : **Etude descriptive de la chantefable « Aucassin et Nicolette »,** dans **Zeitschrift für romanische Philologie,** LXVII (1951), pp. 409-457 et LXX (1954), pp. 1-58.

Nous n'indiquons pas cet article sans quelque scrupule, étant donné le caractère particulièrement contestable de ses conclusions. En revanche, il nous faut absolument réparer l'omission regrettable qui nous avait fait passer sous silence la fine étude littéraire d'A. PAUPHILET, publiée dans **Le Legs du Moyen âge,** Paris, 1950, pp. 239-248. Notons enfin que l'article de M. ROQUES, **Pour le commentaire d'Aucassin et Nicolette « esclairier le cuer »,** paru dans les **Mélanges Ferdinand Lot** en 1925, peut également être consulté dans M. ROQUES, **Etudes de Littérature française,** Genève-Lille, 1949, pp. 43-52.

Y. L.

2° Le chapitre sur **Tite-Live** du livre de R. HEINZE, **Die Augusteische Kultur,** mentionné dans notre n° 4, p. 167, traite en réalité du récit du combat entre T. Manlius Torquatus et le Gaulois (Liu. VII, 10).

J. B.

